



بلاغة القصة

مقاربات تطبيقية في القصة القصيرة

الدكتــور
أحمد يحيى علي
كلية الألسن جامعة عين شمس

الدكتــور
أحمد عبد العظيم
كلية الألسن جامعة عين شمس

الدكتــور
علاء عبد المنعم إبراهيم
كلية الألسن جامعة عين شمس

تقـديم
الأستاذ الدكتــور
سيد محمد قطب
أستاذ الأدب والنقد
بكلية الألسن جامعة عين شمس



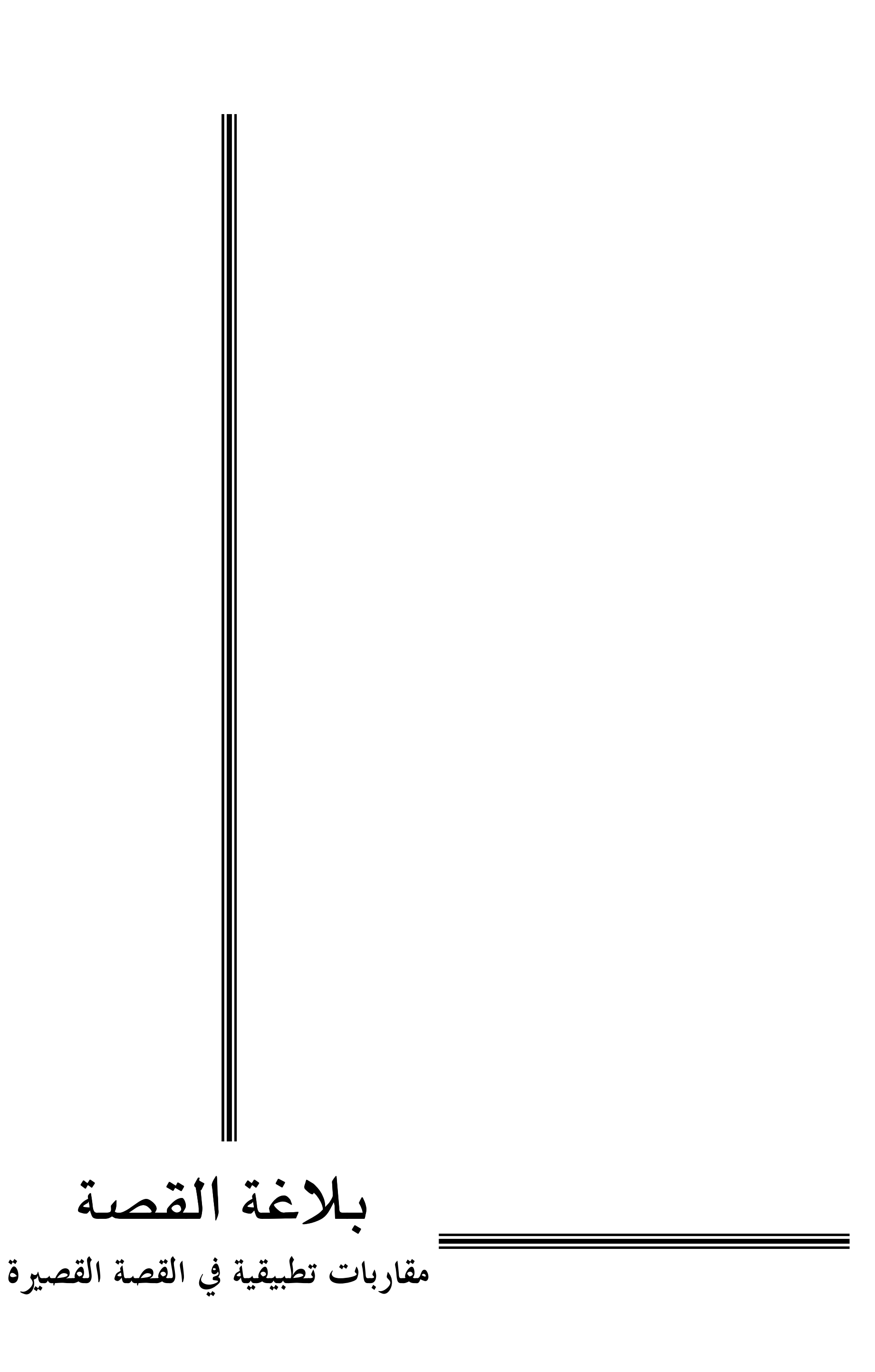
الأكاديمية الحديثة
للكتاب الجامعي

هذا الكتاب

يضاف هذا المصنف القيم إلى مكتبة النقد الأدبي في مجال الدراسات السردية بعامة وفن القصة القصيرة بخاصة، ليجاور ويحاور واثقا هؤلاء النبلاء الذين شغلوا بجدارة أماكنهم في البنيان النقدي بأعمال سابقة لها دور محوري في مرجعية هذا الشكل الأدبي مثل يحيي حقي الأب الروحي الذي وضع القصة القصيرة موضع التأمل بروح مبدعة وذهن متوقد وقلم رشيق في "فجر القصة المصرية" ورشاد رشدي بلمسته العالمية ورؤيته البانورامية في مصنفه عن القصة القصيرة وشكري عياد صاحب "القصة القصيرة في مصر -دراسة في تأصيل فن أدبي-" وهو من أهم الكتب في هذا الحقل لأنه يرصد العلاقة بين البنية الشكلية والظواهر الحضارية والطاهر مكي القارئ لرحلة الشكل عبر التاريخ في عمل جليل يحمل عنوان "القصة القصيرة -دراسة ومختارات-" ويوسف نوفل مؤلف "في القصة العربية" الذي يقيم جسرا بين الأقاليم العربية في إبداع القصة القصيرة من خلال قراءة متعمقة لمجموعات قصصية تعبر عن زمن الثمانينيات، بالإضافة بالطبع إلى كتابين مهمين هما "تطور فن القصة القصيرة في مصر" و"اتجاهات القصة المصرية القصيرة" لسيد حامد النساج الذي يعد الأب الأكاديمي الذي صاغ بوعي تاريخي خريطة هذا الفن وما يحدث لجغرافيتها من متغيرات وكتاب عن القصة القصيرة في الستينيات بقلم مؤسس الوسطية عبد الحميد إبراهيم الذي انطلق إلى رصد سمات هذا الشكل عند جيل له تميزه في حركة الإبداع المعاصر بعد أن درس قصص العشاق النثرية في العصر الأموي فاتحا الباب لاستقبال تراثنا القصصي بعين جديدة.



الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي
82 شارع وادي النيل - المهندسين - القاهرة - مصر
تليفاكس: 561 3034 (00202) - 012/ 1734593
E-mail: j_hindi@hotmail.com



بلاغة القصة

مقاربات تطبيقية في القصة القصيرة

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى :

الراحلين فوق أصداف الكلمات

بحثاً عن لآلئ المعانى : حباً وتقديراً .....

المؤلفون

بلاغة القصة

مقاربات تطبيقية في القصة القصيرة

الدكتور

أحمد يحيى علي

كلية الألسن – جامعة عين شمس

الدكتور

أحمد عبد العظيم محمد

كلية الألسن – جامعة عين شمس

الدكتور

علاء عبد المنعم إبراهيم

كلية الألسن – جامعة عين شمس

تقديم

الأستاذ الدكتور

سيد محمد قطب

أستاذ الأدب والنقد بكلية الألسن جامعة عين شمس



الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى

الكتاب: بلاغة القصة ... مقاربات تطبيقية في القصة القصيرة

المؤلف: الدكتور / أحمد يحيى علي ، الدكتور / أحمد عبد العظيم محمد
الدكتور / علاء عبد المنعم إبراهيم

رقم الطبعة : الأولى

تاريخ الإصدار : ٢٠١٠ م

حقوق الطبع : محفوظة للناشر

الناشر : الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى

العنوان : ٨٢ شارع وادى النيل المهندسين ، القاهرة ، مصر

تلفاكس : ٥٦١ ٣٣٠٣٤ (٠٠٢٠٢) ٠١٢/١٧٣٤٥٩٣

البريد الإليكترونى : J_hindi@hotmail.com

رقم الإيداع : ١٥٨٢٤ / ٢٠١٠

الترقيم الدولى : ٢ - ٥٠ – ٦١٤٩ – ٩٧٧

تقديم

فن.. وثلاث عيون

يضاف هذا المصنف القيم إلى مكتبة النقد الأدبي في مجال الدراسات السردية بعامة وفن القصة القصيرة بخاصة، ليجاور ويحاور واثقا هؤلاء النبلاء الذين شغلوا بجدارة أماكنهم في البنيان النقدي بأعمال سابقة لها دور محوري في مرجعية هذا الشكل الأدبي مثل يحيي حقي الأب الروحي الذي وضع القصة القصيرة موضع التأمل بروح مبدعة وذهن متوقد وقلم رشيق في "فجر القصة المصرية" ورشاد رشدي بلمسته العالمية ورؤيته البانورامية في مصنفه عن القصة القصيرة وشكري عياد صاحب "القصة القصيرة في مصر –دراسة في تأصيل فن أدبي- " وهو من أهم الكتب في هذا الحقل لأنه يرصد العلاقة بين البنية الشكلية والظواهر الحضارية والطاهر مكي القارئ لرحلة الشكل عبر التاريخ في عمل جليل يحمل عنوان "القصة القصيرة –دراسة ومختارات- " ويوسف نوفل مؤلف "في القصة العربية" الذي يقيم جسرا بين الأقاليم العربية في إبداع القصة القصيرة من خلال قراءة متعمقة لمجموعات قصصية تعبر عن زمن الثمانينيات، بالإضافة بالطبع إلى كتابين مهمين هما "تطور فن القصة القصيرة في مصر" و"اتجاهات القصة المصرية القصيرة" لسيد حامد النساج الذي يعد الأب الأكاديمي الذي صاغ بوعي تاريخي خريطة هذا الفن وما يحدث لجغرافيتها من متغيرات وكتاب عن القصة القصيرة في الستينيات بقلم مؤسس الوسطية عبد الحميد إبراهيم الذي انطلق إلى رصد سمات هذا الشكل عند جيل له تميزه في حركة الإبداع المعاصر بعد أن درس قصص العشاق النثرية في العصر الأموي فاتحا الباب لاستقبال تراثنا القصصي بعين جديدة.

ومع ظهور مجلة "فصول" بخطابها الحداثي فرض "ملف القصة القصيرة" نفسه على أحد أعدادها في مرحلة مبكرة (المجلد الثاني/ العدد الرابع/ سبتمبر ١٩٨٢م) فاحتفظ هذا الإصدار بمكانة مهمة في قراءة القصة القصيرة من منظور النقد النصي ومقولات الشكليين وإجراءات البنيويين، فأصبح مرجعا لا غنى عنه في الدراسات السردية وتحليل القصة وفتح المجال أمام الجيل الأكاديمي المجتهد لدراسة القصة القصيرة بمنهج علمي له أسسه وطرائقه الواضحة.

وهناك عمل خالد في مجال القصة القصيرة لايمكن لقارئ مثقف أن يغفله ولا لباحث أكاديمي أن يتجاوزه ألا وهو كتاب "الصوت المنفرد" للناقد المبدع "فرانك أوكونور" الذي ترجمه الدكتور محمود الربيعي بوعي الناقد الملهم الجاد الباحث عن الأصالة وهي تتألق في الكتابة الانطباعية الحرة.

وعمل النقاد الثلاثة هنا يتواصل مع الأعمال السابقة لأنه يتحرك بين الماضي والآني راصدا أشكال التعبير المتداخلة مع القصة القصيرة، وفي الوقت نفسه باحثا في قلب كل قصة عن الرؤية المميزة لصاحبها وأساليب التحاور بين الرؤى المتعددة في حالات تتفاوت ما بين التماهي والتشابك إلى التوازي والتعارض.

إن هذا العمل الثلاثي يقدم أفقا ثلاثي الأبعاد لمطالعة القصة القصيرة:

البعد الأول تقدمه الدراسة التاريخية (الخطية الزمنية) التي ترى أوجه الشبه والاختلاف بين القصة القصيرة المزدهرة في عصر الصناعة مع تدفق الصحف في زمن الطباعة من جهة والأخبار والحكايات والنوادر القديمة بما لها من قيمة في مجال التاريخ والدراما من جهة أخرى.. كما واصلت القراءة التاريخية رصد ملامح خريطة التطور في ضوء الكتابة الرقمية عبر المواقع والمنتديات والمدونات الآلية.

البعد الثاني تمثله الدراسة الوصفية التي تتابع تعدد طرائق التعبير وخصائص التشكيل في اللحظة التاريخية الواحدة نتيجة تنوع المواهب واختلاف التيارات.

البعد الثالث يتألق في الدراسة النصية التأويلية التي تعبر البرزخ الواصل بين لحظة التوهج في التحرير القصصي ولحظة الكشف في التنوير النقدي.

إن نقادنا الثلاثة: د. أحمد يحيي ود. أحمد عبد العظيم ود. علاء عبد المنعم قد فتحوا نوافذ الرؤية على أفق القصة القصيرة فانطلقت أشعة عقولهم تنير بعض المساحات الغائمة في فضاء ذاك الفن العصي على البوح، في سعي روحي ومنهجي صادق لاكتشاف المعاني البائنة الكامنة في لحظة استقلت بهويتها، متحررة من طوفان الفقد، محتفظة في الكلمات/ الرمز، بلؤلؤة الألم الإنساني المبدع الصادق الناتج عن كل تفاعل حقيقي بين الذات وعناصر الوجود المتحولة في مرايا الروح إلى موضوع للإدراك عبر شفرات البيان.. إنها عيون النقد ذات البعد الثالث ترنو إلى حقيقة القصة القصيرة بين التعبير والتفسير، والمبدع يمتلك عينا إضافية تماثل عدسة "الكاميرا" في حالة إبداع التشكيل وقد توازي الأشعة المقطعية في فعل التأويل.

إن القصة القصيرة هي منتدى الغرباء الذين اعتادوا تجاوز قيود الحدود بحثا عن معرفة جديدة تنمو من تفاعلهم مع اللحظة الكونية والحضارية.. إن إدراكنا يصل إلى قمة تألقه حين يعبر جسر المتاح إلى فضاء الممكن.. والقصة القصيرة هي ذاك الجسر الذي نمر عليه في عملية الاكتشاف التي تتجدد بها أرواحنا وتتسع رؤانا ويزداد يقيننا بأن ما نجهله كثير لكن متعة اقتناص جوهر اللحظة فيها مساحة من السلوى تتريض فيها طاقتنا الإنسانية لتواصل نشاطها في ارتياد المجهول.

هناك قصة قصيرة رائعة لإبراهيم أصلان عنوانها "رائحة المطر" في مجموعته "بحيرة المساء" هذا هو استهلالها:

"في طريقنا إلى المقهى كان المطر قد كف، ولكن رائحته لا تزال باقية في الهواء الذي ازدادت رطوبته. وعندما انحرفنا إلى الطريق الجانبي جلسنا على المقاعد الموضوعة بجوار المقهى على الطوار المبتل. وأمامنا في الجانب الآخر كانت بقايا المبنى الحكومي قد تناقصت عن أمس. وكان عمال الهدم قد كفوا عن العمل وجلسوا متناثرين بين الأحجار في قطعة الأرض الخراب. وبدا واضحًا أن الأمطار قد أهمدت الغبار الذي تعودنا أن نراه في مثل ذلك الوقت من كل يوم. وكانت الساعة قد بلغت العاشرة صباحًا عندما قال أحمد:

- يا أخي بعدما خرجت من البيت، رجعت ولبست البلوفر.

قال الحاج وهو يضم سترته على جسده الضئيل:

- لا تخلعه، ما دمت ارتديته.

تساءل أحمد:

- ابتدأ الشتاء فعلا؟

فكر الحاج قليلاً. قال:

- لا

- إذن لماذا لا أخلعه؟

- لا تخلع أي شيء؟

- البلوفر.

- يا بني فترة التقلبات هي أخطر فترة على الصحة.

- يا سلام؟

صاح الحاج:

- طبعًا.

وعندما حضر الجرسون رآنا. وعندما رآنا ذهب ليحضر لنا الشاي دون أن يسألنا."

عنوان القصة بداية يرتبط بعنوان المجموعة في استحضار البعد الكوني.. أو في التماس الخيط الواصل بين التجربة الإنسانية والتجربة الكونية، فلدينا إشارة تستدعي حاسة معرفية (رائحة) تصل بين الإدراك البشري ودراما الطبيعة بما فيها من متغيرات.. ولدينا الفضاء الذي يربط المكان بالزمان (بحيرة المساء) ليضع أمام التأمل الإنساني العالم في وحدة كلية.

ولدينا ثلاثة من الرفاق يخرجون إلى المقهى بعد المطر، الثلاثة بنية مصغرة للمجتمع، فهناك ذات وآخر والبعد الثالث، وهذا النموذج البنائي كان أساسا لمطلع القصيدة العربية القديمة التي كان الخروج فيها لالتماس المعرفة من الأفق الصحراوي الحافل بالغموض الكوني، وفي الوقت نفسه يحتوي المجهول في فضاء المستقبل الوليد وغياهب الماضي البعيد ويحتفظ بصفحة في الطبيعة من دستور القبيلة ويختزن في أعماقه كوامن النفس المرتحلة بين الأرض والسماء ومن الجدب إلى الكلأ والرجاء، لكن الثلاثة في مطلع القصة القصيرة المعاصرة يخرجون في فضاء المدينة من جوف البيوت الضيقة إلى رحابة المقهى لمطالعة كتاب الحياة.

أحد الثلاثة هو الراوي، تماما كما كان أحد الثلاثة في زمن قصيدة الرحلة والراحلة القديمة هو الشاعر، الثاني اسمه أحمد وهو قارئ كان معه كتاب وضعه على طاولة المقهى وهو مرن يغير سلوكه طبقا لقراءة الأحوال من حوله ساعيا إلى المناسب والأفضل، الثالث هو الحاج وهو متمسك برأيه لا يحيد عنه مهما كانت المتغيرات من حوله.

تمطر السماء في غير موعد المطر، بمعنى إشاري وهو أن الكون يعلمنا التغير وحرية التعبير والخروج عن النمط أحيانا، يرتدي أحمد "البلوفر" ويفكر في التحرر منه لأن هذا المطر حالة استثنائية فموعد الشتاء لم يأت بعد، الحاج ينصحه بألا ينزع شيئا ارتداه، يبدو واضحا أن

الـراوي يقـدم نمطـين مـن الرؤيـة: الـنمط المتطـور والـنمط الـساكن، ويلاحـظ القـارئ أن الـراوي يمـارس خطابـه مثـل "كـاميرا الفيـديو"، فهـو يقوم بنقل الصورة والصوت دون تعليق، بمعنى أنـه يعـود بـالبيـان إلى دلالتـه الكونية التي أدرك العقل العربي بها معنى البيان في المعجم، فمادة "بـين" تدل على الأفق المفتوح الذي تراه العـين مـن موضـع النظـر إلى منتهـاه، وفي هـذه المساحة يظهـر "البـان" أو الـشجر الأخـضر الجميـل الـذي يـزين المـدى الـصحراوي الأصـفر وكـأن الحيـاة تعـبر عـن نفـسها ليـتعلم الإنـسان مـن كتاب الطبيعة.

إن الأفـق القـصصي الـذي يـصور فـضاء المقهـى حافـل بأشـجار "البـان" بـالمعنى المجـازي، أو يـضع أمـام الأصـحاب الثلاثـة مـساحة لتأمـل العـالم بأبعـاده: البعـد الكـوني والبعـد الحـضاري والبعـد الاجتمـاعي، فهنـاك المختـل الـذي يـسلم علـى مـن يعـرف ومـن لا يعـرف، إنـه مثـل الطبيعـة الـتي تخرج أحيانا عن المعيار الذي يتخذه البشر قاعدة وهو مع سلوكه المتحرر من رباط العقل بـالمفهوم الاجتمـاعي للـسلوك العقلانـي يـصبح خطـرا علـى الآخرين بالفعل أو بالتوهم، فهو يلعب مـع طفلـة تنهـار أمهـا حينمـا يحملـها بعيدا لأنه "خطر" غير مأمون العاقبة.

وهنـاك الرجـل الـذي ضـيق علـى نفـسه رداءه حـين أغلـق "الـزرار" بإحكـام علـى عنقـه ليعـاني مـن فعلتـه دون أن يجـد حـلا لمـشكلته لأنـه يخاف البرد أيضا.

وهناك بائع الجلود الذي لا يمكـن الحكـم علـى بضاعته إذا كـانت من جلد الغزال أو من جلد الماعز.

تنتهي القصة بهجوم الرجال على المختل وإعـادة الطفلـة، وتظـل الحيـاة سـائرة في أفـق يمتـد بـين القواعـد المعياريـة الـصارمة الـتي تـضيق علـى الإنسان سبيله والتحرر الذي قد يكـون عـشوائيا فنخـشى جميعـا عواقبـه مثلما تخشى الأم "المختل" على ابنتها.

ويعود أحمد ليحمل كتابه من على الطاولة فيجد الورق قد التصق نتيجة المطر فيقول إن الكتاب لم يعد صالحا للقراءة.

لقد مرت اللحظة وقرأت الشخصيات معا صفحة من كتاب الكون الذي تجلى أمامها بكل دراميته الفاعلة وخطابه الناطق وبلاغته المحكمة التي نتعلم منها، مثلما طالعت صفحة من كتاب التاريخ في منتصف الستينيات حين كان المبنى الحكومي يتقلص دون أن يعي أحد قبل نكسة ١٩٦٧م.

تلك هي عبقرية القصة القصيرة التي يسعى هذا الكتاب إلى كشفها.. من خلال خروج معرفي ثلاثي تدفعه ثلاثة أرواح مغامرة مزودة بالمنهجية العلمية وبالجدية الأكاديمية التي تلتمس الدقة وتحرص على أمانة الكلمة.

وبعد فإنني أتمنى للأبناء الثلاثة الذين أصبحت بيننا وبينهم صحبة جميلة، دوام التماسك بخيط التفاهم الذي يدعم نسيج رؤيتهم، والاستمرار في التعاون ومجاهدة النفس للمحافظة على التواصل العلمي الذي يمنح كلا منهم ذاته الخاصة مثلما يكسبهم جميعا ذاتا جديدة واحدة لها هوية استثمرت حاصل ضرب الجهد الفردي في رصيد ذي فائدة مركبة ستنمو مع الزمان في الأفق النقدي المعاصر.

أ. د. سيد محمد قطب

المقدمة

إن العلاقة التي تجمع بين الواقع والفن على اختلاف أنواعه تأخذنا إلى الجذر اللغوي "**غوى**" الذي تفتح لنا دلالته المعجمية على آلية الجذب المتبادلة التي يعتمدها كل من العالمين تجاه الآخر .. إن هذا الجذر يقف بنا أمام المغواة: هذه الحفرة التي تحتفر للذئب ويُجعل فيها جدي إذا نظر إليه الذئب سقط عليه يريد صيده فيُصاد، هكذا يقول لنا ابن منظور صاحب اللسان، ولا عجب إذًا أن نرى الشعراء يتبعهم الغاوون كما يقول ربنا في كتابه العزيز في سورة الشعراء الآية الرابعة والعشرين بعد المائتين " **وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمْ الْغَاوُونَ (٢٢٤)**" فهذه الطائفة تنتمي إلى هذا العالم الجميل المسمى "فن"، وتحت هذا العنوان الكبير نجد أشكالا شتى مثل: قصيدة الشعر، الحكاية بنوعيها القصير (القصة القصيرة) والطويل (الرواية) يضاف إليهما المسرحية..

هذا العالم بما ينضوي تحته من أنواع يؤدي دورًا يمكن أن ننعته بـ**(الندَّاهة)** التي تطلق صوتا فتأسر سامعه بما يجعله ينجذب إليه فيقع في الشرك الذي أُعد له .. الفن بتجلياته يسعى دائما بطريقته إلى إيجاد معادل لهذه (الأسطورة/النداهة) التي تحظى بمكان في الإرث الثقافي الشعبي داخل المجتمع المصري تحديدا.. هذا المعادل يكمن – بدرجة كبيرة – في المكون الشكلي لهذا الفن، في إعداد البناء على حالة معينة يريدها صاحبه؛ ومن ثم فنحن مع عالم الفن –بصفة عامة– سنجد أنفسنا على موعد مع التوقف بدايًة أمام ما يمكن تسميته بالغلاف الخارجي لهذا العالم الذي يعد بمثابة المرتكز الجمالي الذي يرحل بنا إلى ما وراءه حيث فضاء المعنى وما يبثه إلينا من قيم فكرية ..

والقصة القصيرة جزء مكون لهذا العالم له غوايته الخاصة بحكم انتمائها إلى عالم الحكاية من جانب، وتشكلها بطريقة تمنحها قدرا من الخصوصية بإزاء النوعين الآخرين: المسرحية والرواية من جانب آخر..

هـذا التكـوين الخـاص يأخـذنا إلى منطقـة يتقـاطع عنـدها –بـصفة عامة– عالم الإبداع وعالم القراءة على السواء، ألا وهـي الفضاء الـدلالي المتعلق بالجذر اللغوي "**نَقَدَ**" إنـه يحيلنـا بدايًة إلى عملية التمييـز القائمـة على رؤية لها منطلقها الفكري والعاطفي، وإذا ما طبقنا هـذه العملية على الفن بدايةً فسنجد أن الروح المبدعة تلتقط من العالم إحدى تجاربها ثـم تحـاول تـشكيلها بالطريقـة الـتي تراهـا مناسـبة، ثـم نجـد بعـد ذلـك شخصية أخرى اسمها القارئ تنتقي من هـذه التجارب ما تـراه جديرا بـالتوقف لتنجـز هـي الأخـرى تجربـة تخـصها في ضـوء تفاعلـها مـع العـالم الواقع في دائـرة رؤيتها، هـو منطق الاختيـار إذًا الـذي يلتقـي عنـده الاثنـان كلاهما فتتشكل تجربتان تعتمدان معا على فعل القراءة: الأولى تتعلق بالمبدع الـذي يقرأ العـالم وذاتـه بوصفها جزءا منـه، والثانيـة تـرتبط بهذا المتلقي الذي يحاول عبر هذا المبدع أن يقرأ صفحات ثلاثة: هـذه التجربة التي تشكلت فنا، وذاته، والعالم.

بناء على هذا فإن النقد الـذي يعني التمييز والاختيار عمليةٌ في إطار ثنائيـة **الرائـي** (المبـدع والقـارئ) و**المرئـي** (العـالم) يمارسـها فـاعلان معـا وليـست حكـرا علـى طـرف بعينـه وإن كـان المبـدع يتوسـل بالجمـالي في نقده حينما يحيل هذا المرئي إلى تشكيلات رمزية تحتاج إلى هـذا الثـاني (القارئ) الذي يسعى إلى فك شفراتها ليصيرها منتجات دلالية تجعل من فعل القراءة الخاص به ضوءا كاشفا لما عسى أن يكون مدلولات مخبأة في عمق هذا العالم المبدَع..

ولا شك في أن هذا الضوء يأخذنا – أيضا – إلى البعد التـداولي للدال "**نقْد**" الذي يرتبط بهذه العملية الحياتية – البيع والشراء – الـتي تمارس بشكل يومي؛ فالأديب المبدع يرسل نصا (تركيبات لغوية مادية ملموسة) وفي المقابل يعطيه القارئ الناقد القيمة الـتي يراهـا تـوازي هـذا الشكل؛ ومن ثم فإن ثنائية (**المبدع والناقد**) لا تعني أن الأول يمتلك موقع المرسل لا

ينازعه فيه الطرف الثاني .. لا؛ المسألة ليست كذلك؛ فإذا كان المبدع – بصفة عامة– بما تحت يده من أدوات –اللغة على سبيل المثال – يقدم لنا تجربة فإن هذه التجربة لا تعدو أن تكون خطابا يحتاج إلى ضوء كاشف لما فيه، هنا يتدخل القارئ الناقد بعمله ليرسل لنا حصيلة التفاعل الذي انعقد بينه وبين هذا الخطاب؛ إذًا فنحن أمام:

- **إرسال شكلي (خطاب/عمل المبدع)**
- **إرسال دلالي (معان/عمل القارئ)**

ويأخذنا هذا الموقع الإرسالي لكلا الاثنين إلى إطار دلالي كبير يمثل قاسما مشتركا بينهما – أيضا – اسمه **(البحث عن الذات)** التي نحاول أن نتلمسها بين جوانب هذا العالم على اتساعه.. وإذا حاولنا أن نخصص فعل البحث هذا القائم على منطلق رحلي في الطرف المتلقي لعمل المبدع يمكننا أن نقول: إن هذه الذات إما أن تكون:

- قد مضت: عندئذ يبدو الحنين إليها من خلال الالتحام بعالم الفن **(سؤال التاريخ)**.
- موجودة بالفعل: إذن تكون القراءة المتوجهة نحو الإبداع وما يلحق بها من نتائج.. أحد تجليات هذه الذات **(سؤال الواقع/المضارع)**.
- نتمنى أن تكون: في العمل المبدع ربما نعثر على ما يمكن تسميته النموذج **(القدوة/المثال)** الذي يسعدنا التلبس به في إطار رغبة سامية في الترقي الدائم والحرص على الظهور بأفضل صورة يمكن أن يرانا عليها الغير وفي الوقت ذاته ترضي صوت المَلَك الساكن بداخلنا.. إنها رحلة بحث مستمرة تتغيا التحقق في النهاية.

من هذا المنطلق ذي الطابع الحركي المتوتر نستطيع القول: إن هذا الإشباع الذي نسعى إليه على المستوى الروحي والذهني يمكننا النظر إليه بوصفه **الأميرة** التي يطمع كل واحد فينا أن يلتقي بها في نهاية المطاف إذا ما أفدنا من معجم الشخصيات لدى اللغوي الروسي الشهير **فلاديمير بروب** في كتابه **"مورفولوجيا الحكاية الخرافية"**..

إن هذا المصنف يأخذنا إلى المرتكز المنهجي الذي اعتمدت عليه هذه الدراسة في عملها – بصفة أساسية - ممثلا في **بعض مقولات النظرية المعرفية لعلم السرد الحديث وعدد من مصطلحاتها مثل: الراوي، الشخصية، المكان، الصراع**.. وغيرها فما دمنا نتناول فنا أدبيا هو القصة القصيرة فلابد أن نأتي له بما ينسجم معه منهجا.. وما دمنا نتحدث عن البحث عن الذات من منطلق رحلي فإن مقاربتنا لهذا الفن ستعتمد المنطلق نفسه..

إذًا سيكون **التراث** هو **محطة البدء** بالنسبة لنا من خلال المعالجة النقدية لبعض النماذج القصصية التي احتضنها عدد من المصنفات التراثية التي اتخذت من الحكاية مادة لها؛ فرحلة البحث عن الذات هذه ببعديها الفردي والجمعي لا تقتصر على السياق الزماني والمكاني المعاش بامتداداته المحلية والإقليمية فحسب، إنما هي رحلة وصولا إلى الماضي بطبقاته الزمنية المتتابعة، الغرض منها محاولة الوقوف على طبيعة العقلية العربية: كيف ترى نفسها؟.. كيف ترى العالم من حولها؟.. كيف تجلى ذلك فيما أخرجته إلى المكتبة المعرفية من إنتاج اتخذ عناوين شتى يُعرف بها منها الحكاية؟.. ومن ثم فإن مقاربة هذه الجذور من خلال ما قدمه المثقف العربي التراثي من نماذج حكائية تعد عملية تعكس **سؤال الهوية** وما يرتبط به من إشكاليات قبل أن يأتي الحديث والمعاصر في إبداعنا الحكائي ليؤدي دورا في محاولة استكمال هذه المهمة.. وما حرصنا على هذا الاستدعاء لما في القديم إلى جانب الحديث والمعاصر إلا بغرض الإسهام في الكشف عما يمكن تسميته بـ**(أدبية الشخصية العربية)** بشقيها التراثي والحداثي النابع من خصوصية قراءتها للداخل الخاص بها **(الرؤية الداخلية)** وللعالم **(فعل القراءة المتعدي)** وانعكاس هذه الخصوصية على المكون الشكلي لإنتاجها .. وقد جاء **الفصل الأول** من هذه الدراسة حاملا عنوان: **غواية**

التكوين **(شعرية السرد في القصة التراثية)** وقد اعتمدنا داخله محاور ثلاثة:

- **الأول:** خاص بالشخصية.
- **الثاني:** يرتبط بفضاء المكان.
- **الثالث:** يركز على جانب الصراع ودراميته.

أما عن الأوعية التي كانت بالنسبة لنا نماذج لما تم تقديمه من معالجات فهي: "**أخبار الطفيليين**" ورحلة ابن بطوطة المسماة "**تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**" والموسوعة الحكائية الشهيرة "**الأغاني**" للأصفهاني..

ومن القديم إلى الحديث توقفنا في **الفصل الثاني** عند: **غواية الواقع (جماليات التعبير عند محمد عبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس)** وفيه سعينا إلى الوقوف النقدي المتوسل بالتأويل عند رؤية اثنين من أدبائنا في العصر الحديث في معالجتهما لبعض مفردات الواقع من خلال القصة القصيرة، وكان ما استرعى انتباهنا هو هذا الجمعي (الواقع) الذي تم اختزاله من خلال عين فردية حالمة اعتمدت الرؤية الرومانسية منطلقا لها.. ولكي تكون معالجتنا موافقة لقوام الحياة التي تتأسس على طرفين رئيسين: مذكر (رجل) ومؤنث (امرأة) يجمعهما فضاء يتفاعلان معا من خلاله، ويمثل تفاعلهما المصدر الذي تستلهم منه حياتنا نبض بقائها فقد توزعت الدراسة في هذا الفصل على محاور ثلاثة:

- **ذكوري:** الأنا المذكر يروي عن نفسه في مجموعة "أشياء للذكرى" لمحمد عبد الحليم عبد الله.
- **أنثوي:** الأنا المؤنث يروي عن نفسه في قصة "بعيدًا عن الأرض" لإحسان عبد القدوس.
- **مكاني:** تركز العدسة الناقدة فيه على البنية المكانية – بدرجة كبيرة – وهي تتعامل مع مجموعة "سيدة في خدمتك" لإحسان عبد القدوس..

ونحن بمنتجنا الثقافي – عموما – والأدبي على وجه الخصوص قديما وحديثا وما يلحق به من قراءات تصب في النهاية في فضاء سؤال الهوية يجب ألا نقف عند هذه الحدود وحدها بل علينا أن نتعداها إلى هذا الآخر المختلف معنا لغة وثقافة في محاولة لمقاربته من خلال فضاء تساؤلي عنوانه: **من هو؟** .. لذا فقد حرصت الدراسة في فصلها الثالث على أن تستحضر في وعيها النقدي الفضاءين معا فجاء بعنوان: **غواية التجريب (تقاطعات الرؤية التأويلية بين الشرق والغرب)** .. وقد اعتمد بناؤه على محورين ذوي منطلق أيديولوجي هما: **فكرة الآخر ذاتها** التي تناولها أديب هو محسن خضر في مجموعته القصصية "**سأعود متأخرا هذا المساء**" المتضمنة قصة بعنوان "**الآخر**" والأديب الإسباني خوان خوسيه مياس الذي عالج الفكرة نفسها إبداعا في قصته "**تناظر**" ضمن مجموعته القصصية " **وفي جيبه المطر**"..

أما عن **الفكرة الثانية** فهي **الجنون** وتم معالجتها بالنظر إلى قصة "**امرأة أنا**" لليلى الشربيني و"**من فرط الدموع**" للأديبة الإيطالية أنا ماريا سكارماتسينو..

لقد سعينا أن يكون هذا الدرس المقارن نموذجا يعكس المغزى العميق لفعل القراءة الثقافي المفترض أن ينهض به كل من المبدع والمتلقي على السواء، وذلك في إطار ثنائية **(الداخل والخارج)** التي تأخذنا جميعا إلى حقل المعرفة المعتمد على النظر والإبصار؛ فهاهو ذا قوله تعالى في الآية الحادية والعشرين من سورة الذاريات "**وفي أنفسكم أفلا تبصرون**" وقوله تعالى في الآية الواحدة بعد المائة من سورة يونس "**قل انظروا ماذا في السموات والأرض**" إنها إذًا دعوة إلاهية للذات الإنسانية التي نالت فضيلة الخلافة **للقراءة غير اللازمة** التي تتعدى حدود الذات (الداخل/النفس/السياق الثقافي المحلي والحضاري الذي تنتمي إليه الشخصية العربية) وصولا إلى الخارج (مفردات العالم والآخر).. هكذا

تحدد السماء شكل القراءة المصاحب لدور الخلافة المنوط بالإنسان – بصفة عامة– النهوض به وما يتعلق به من التزامات؛ فسؤال الآخر –على سبيل المثال– من هو؟ يأخذنا إلى هذه الحتمية التي تقتضي مقاربته من أجل محاولة الإلمام ببعض مفردات تجربته في علاقته بالعالم وبمن فيه من بشر يشكلون بالنسبة له آخرًا.. وفي هذه القراءة رحلة للاستكشاف نرى فيها المختلف معنا ومساحات الاتفاق التي يمكن أن تجمعنا؛ ومن ثم نحاول أن نضع أنفسنا في فضاء ثنائية **(الناقص والموجود)** ما الذي يمكن أن نستحضره منه؟ وما الذي يمكن أن نعطيه له؟.. ولعل فعل الترجمة يمثل إحدى الأدوات المساعدة في هذا المجال..

وتستقر بنا الرحلة مع القصة القصيرة من خلال فضاء صار له صوت مؤثر مثل الأفضية الأخرى المقروءة والمسموعة والمرئية، بل ومجاوز لها في بعض الأحيان إنه الفضاء الرقمي المتمثل في الكمبيوتر والنشر من خلال الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) التي أضحت غواية خاصة للكثيرين ينجزون بها تواصلا أكبر على مساحة أوسع من البشر ويرون فيها متنفسا يحققون به ذواتهم – إلى حد كبير – في إطار ما يعرف باسم المدونات والمنتديات.. وقد اخترنا نماذج لما تحتضنه هذه القنوات الاتصالية الجديدة من مادة قصصية ليكون منتهى الرحلة في الفصل الرابع بعنوان: **غواية التواصل (نبرات من البوح الشبابي)** .. ويتضمن نسقين قصصين:

- **الأول:** "شخابيط" وبداخل هذا الإطار القصصي الكبير إطار أصغر "لطخة بيضاء على عمارة صفراء" لمحمود محمد حسن.
- **الثاني:** "أرز باللبن لشخصين" لرحاب بسام.

والدراسة بهذه الرحلة تسعى إلى الإفادة من **فعل الغواية** والأثر الذي يخلفه؛ فالماضي البعيد في الزمان بالنسبة للحاضر المعاش له جاذبية خاصة عندما تكسر الذات حاجز الزمن المضارع وتحاول الوقوف على بعض ما يحتويه؛ فهو بالنسبة لهذا الحاضر يعد بمثابة حكمة الشيخ

الكبير بوصفه ممثلا لتجارب الماضي التي تعبر عن خبرات السابقين في إطار تفاعلهم مع عالمهم الآني؛ ومن ثم فإرث الماضي – بصفة عامة – يعد بمثابة صوت أبوي آت من عالم الأجداد ومن تلاهم ليسهم في توجيه حركة هذا الابن (الحاضر) الذي – ولا شك – لا غني له عن هذا الجذر الذي منه خرج، هكذا تصبح عملية الاستدعاء للماضي رمزا يعكس هذه العلاقة المنطقية بين الماضي (الأب) والحاضر (الابن).. كما أن سفرنا من زماننا وصولا إلى هذا التراث تأخذنا إلى هذه الحكايات الفانتازية المقروء منها والممثل التي تتخذ من رحلة الذات (البطل) إلى عالم غير الذي كان يحياه منطلقا لإيصال قيمة ما، كما هو الحال – على سبيل المثال لا الحصر – بالنسبة لحكاية "لص بغداد" التي مثلت فيلما..

ولهذا الحاضر جاذبيته – أيضا – فنحن في الغالب لا نتوقف عند حدود عالمنا الواقعي بمنطقه ومعطياته، إنما نغادره إلى عالم الفن على اختلاف أشكاله الذي يسير في خط مواز له؛ إذ ليس بالإمكان معايشة الواقع على الدوام، بل لابد من عين أخرى تلتقط ما فيه وما فينا وتقوم بالتعبير عنه برموز خاصة لتكون هذه الرموز جسرا نعبر به في محاولة للوصول إلى ما وراء هذا العالم..

كما أن الحياة داخل حدود الذات بشقيها الفردي والجمعي أمر يعني الانغلاق ولا ينسجم وفطرة الذات الإنسانية النزاعة إلى الحركة باستمرار؛ لذا يصبح الذهاب إلى الآخر ومحاولة الوقوف على بعض ملامحه بوصفه كيانا بيننا وبينه مساحات اختلاف غواية تأسرنا فلا نستطيع الفكاك منها إلا بعد أن نمهد طرقا تصلنا به..

وفضول الذات الفطري لمقاربة كل جديد يغاير ما اعتادته في الماضي وفي حاضرها يمثل غواية يعكسها توقف الدراسة في فصلها الأخير عند نماذج من هذا العالم الجديد المسمى النشر على الإنترنت..

وبوصف عالم الفن الحكائي أكثر الأنواع الفنية قربا من هذه الحكاية الواقعية (حياتنا) وأكثرها قدرة على تحويل هذا الواقعي إلى رموز فقد أضحى غواية خاصة تجذب إليها الفاعل المبدع والمتلقي القارئ على السواء؛ لذا كان اختيارنا **للدال** "غواية" ليكون جزءا مكونا لبنية العنوان وعرفانا في الوقت نفسه بالجميل له بوصفه فاعلا مضمرا حكم حركتنا الذهنية داخل فصول الدراسة الأربعة التي اعتمدت منطلقا رحليا أقامت رؤيتها وفقا لها وقد شفعت في نهايتها بخاتمة تحوي أهم ما أفرزته تلك الرحلة....

والله نسأل الهدى والرشاد ،،،

المؤلفون

الفصل الأول

غواية التكوين

شعرية السرد في القصة التراثية

- مدخل ..
- أولاً : شخصية المحتال في قصص الطفيليين ..
- ثانياً : سطوة المكان في سرد ابن بطوطة ..
- ثالثاً : الصدوح الدرامي في قصص الأغاني ..

مدخل :

نقع كثيرًا في شَرك التناقض الفكري عندما نلفي أنفسنا نباهي بسخاء بحضارتنا الآفلة ونرفض بشدة - في الوقت ذاته - الالتفات إلى ما خلّفته هذه الحضارة من مُنجزات في المجالات كافة، حتى إننا صرنا نربط ربطًا شرطيًا بين مُقاربة التراث ومفرداته والدعوة إلى الرجعية والأسر في سجن الماضي.

ولهذا نسعى في هذا الفصل إلى مجاوزة هذه الإشكالية عبر إعادة قراءة إبداعنا الأدبي التراثي، بوصف الأدب أحد أهم الركائز التي تضافرت مع بقية المنجزات لنسج جديلة الوجود الحضاري العربي فاره البناء ناجز الحضور، ولكننا ونحن نفعل هذا سنحاول الانعتاق من أسر الرؤية النمطية التي تجعل من مقاربة المنجز الماضوي مدعاة للتحسر على الحاضر وتأكيدًا على عجزنا أن نكون ورثة أوفياء لأسلافنا، وذلك عبر تدرعنا بالرؤية الحيادية التي ترفض الرؤية المرفودة بخبرة تقديس الماضي والجانحة إلى التلون بعاطفة حادة تجعل من التراث الإبداعي القيمة العليا التي ينبغي احتذاؤها لاستحالة مجاوزتها أو مماثلتها، وفي الوقت ذاته نرفض الرؤية المفعمة بالتغريب والتي تَرُدّ أي منجز إلى الغرب وترى أن الخطوة الأولى لتحقيق هدفها التقدمي هو القفز فوق التراث وغض الطرف عنه وملابساته.

سنستبدل بهاتين الرؤيتين رؤية تسامحية تؤمن أن العربي القديم أبدع أشكالاً قصصية ذات نكهة مميزة - وإن لم تكن تحمل علامة اسمية محددة - جديرة بأن يُعاد مساءلتها نقديًا بوصفها قصصًا قصيرة - وفي بعض الأحيان شديدة القصر - لأن مفهوم القصة القصيرة أرحب من حصره في جملة معايير حادة تمارس سطوتها على الناقد وتنفي حقه في إخضاعها للمسألة التأملية، فهذه المعايير لا تملك قداسة تحرمنا النظر إليها بتشكك مُنتج، فهي تنطبع بالمرونة التي تُخوِّل لها التطور والتباين

من مرحلة لأخرى، الأمر الذي يصل في كثير من الأحيان إلى حد التناقض، ولنضرب مثلا بالراوي بوصفه أحد أهم مقتضيات النص القصصي؛ ففي مرحلة ما كان ظهور الراوي داخل العمل القصصي بشكل سافر ـ بوصفه العالم بخبايا الأمور والمهيمن على المسار السردي للحدث والمتموقع داخل عقول أبطاله وصدورهم ـ هو المعيار المؤشر لتفوق المبدع، وبمرور الوقت وتنامي الخبرة الإبداعية تطور هذا المعيار، وتبنى المبدعون موقفاً جمالياً مضاداً يسعى إلى نفي شخصية الراوي ومحاصرة معرفته الكلية، ووصل الأمر إلى محاولة إقصائه من النص.

هذا التباين في المواقف الجمالية لم يتم التعامل معه بسذاجة مدرسية تتخذ من الحضور الأحادي مبدأ والثبات المعياري منهجاً، إنها الخيارات المشرعة أمام المبدعين والتطور في المعايير الجمالية التي يحفظ للنقد مكانته الرصينة ولفعل القراءة الإنتاجية بريقه، قصدنا بهذا البرهنة على أن التطور فعل ضروري على المستويين الإبداعي والنقدي، يرفض إقصاء السابق لصالح الحاضر، فالقصة القصيرة التي خرجت من معطف "جوجل الروسي" تختلف عن قصص كافكا، وتشيخوف، وكويلو، وإدريس ..إلخ، دون أن يكون لأي منهم أسبقية على الآخر، لأنهم أبناء عصورهم وأفضيتهم الزمانية والمكانية بسياقاتها المختلفة ومعطياتها المتعددة. فكل منهم يضيف حجراً لهذا البناء الشامخ ويبث فيه قيماً جمالية تحفظ له شبابه الدائم.

وبالمبدأ التسامحي عينه ننظر إلى قصصنا التراثي بوصفها إنتاجاً إبداعياً يحمل قيماً تشكيلية جمالية تتفق مع المعايير الجمالية للقصة القصيرة المعاصرة في بعض جوانبها وتفارقها في جوانب أخرى ـ كحال القصة القصيرة نفسها في مراحل تطورها المتعددة ـ دون أن تتخلى عن انتمائها الجنسي لها. بحيث تغدو هذه القصص التراثية إحدى حلقات الفن القصصي ـ المتزامن مع حضور الكائن البشري الساعي إلى التعبير

عن ذاته والاتصال مع الآخر والتأثير فيه ـ التي تمد الحيوية في شرايين هذا الفن من خلال إعادة الكشف عما تنطوي عليه من قيم جمالية تشكيلية وأيديولوجية.

وسنحاول هنا التعاطي مع مفردات القصة القصيرة التراثية من وجهة نظر نقدية تفيد من إمكانات منهج علم السرد عبر مجموعة من المقاربات التطبيقية التي تنطلق من أطر مرجعية محددة يحكم تعاملنا معها أمران:

أولهما: الإيمان بأنَّ التوجه إلى الدراسة التطبيقيّة مباشرة "دون إطار مرجعيّ سابق مآلها الفشل، بل لن يُكتب لها أن تُقدِّم نقدًا أدبيًّا له معنى، وأنَّ المطلوب إذن وضع نماذج منهجية للدراسة والتحليل"[(١)].

ثانيهما: الوعي بأنَّ القيمة الوظيفيّة المُهمة للإطار المرجعيّ لا تعني إحلالَ النص الأدبيّ المرتبة التالية ـ من حيث الأهمية ـ لهذا الإطار، ومحاولةَ إخضاعه ـ ولو عنوة ـ لمقتضيات هذا التقسيم النظريّ ـ في المقام الأول ـ فالهدف من أي تحليل هو فك شفرات النص المُستعصية، واختراقُ شبكته الدلالية، واستنطاقُ مفرداته، لا التطبيق الصارم لجملة المفاهيم النظريّة، فمعاشرتنا للنصوص "ذكَّرتنا بقاعدة أساسية يتناساها كلُّ دعاة تطبيق المناهج تطبيقًا حرفيًّا، وهي أنَّ النص سابق للنقد، وأنَّ القواعد تُستنبط من النصوص لا العكس، ولذلك فالقواعد مدعوة للتطوير ومواكبة النصوص، وخصوصيتها البنيوية والثقافية، حتى لا تصبح غير إجرائية، وتصبح عائقًا في سبيل الخلق"[(٢)] فالتعامل مع المفهوم النظريّ الغربيّ ـ دون مراعاة لطبيعة المَتن المُشْتَغَل عليه ـ يجعلنا نقع في فخ

---

(١) د/ محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة ــ دراسة ومُعجم إنجليزيّ عربيّ ــ ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط١ ، ١٩٩٦م،ص١٠٤

(٢) محمد نجيب العماميّ، الراوي في السَّرد العربيّ المُعاصر ــ رواية الثمانينات بتونس ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط١، ٢٠٠١م، ص١٧.

إسقاط مُعطيات النظرية الغربية على متون النصوص العربية، مما يُعد أحد معوقات استجلاء قيمة النصوص الحقيقية كما يوضِّح د/سيد البحراوي الذي يبرز هذا الموقف الشائك بقوله "إننا لسنا مُنتجين للمناهج الغربيّة التي نتبنّاها، ونؤمن بها وإنما نستوردها، أو لنقل بدقة أكبر إنها تُفرض علينا لأننا مولعون بالتجديد...معنى ذلك أننا لسنا مُنتجي المناهج النقدية، إننا نقف في مواجهتها دون أن نستطيع امتلاكها ـ سيكولوجيًّا ـ بعمق، فهي المثل الأعلى الذي لا يحقّ لنا أن نعدِّل أو نعمِّق أو نغيِّر فيه، أو حتى نختار منه ما يناسبنا"[١].

فالدراسة التطبيقية تؤمن بسلطة النص بوصفه المُنطلَق الرئيس الموجِّه لبوصلة تحركها، وبوصفه بنية معقدة تنطوي على دلالات خاصة يمكن مقاربتها نقديًّا عبر آليات منهجية متباينة، ولكنّه سيظل في النهاية وفيًّا لطبيعته الخاصة باعتباره ممارسة لغوية متميزة وخبرة جمالية خاصة، فالمقولة النظرية التي سنعتمدها ـ والتي ستجاوز التخوم الجغرافية لبلد النشأة لتحط على أرض الإبداع الرحبة وتسلك دروبه باحثة عن جوهر الإبداع الذي هو قيمة إنسانية ـ لن تجاوز دور مرشد العمل، فالدراسة لا تبدأ من مقولات جاهزة تقسر النص المُحلَّل على الانصياع لها، بل تقاربها مُقاربة تطمح إلى استقطار إمكاناتها التقنية في ضوء المُعطى النصي بما يجوّز لها التصرف في بعض عناصرها لتصير أكثر انسجامًا وتناغمًا مع المتن المُشتغَل عليه.

وبناء على هذا ستنطلق الدراسات التطبيقية الثلاث في هذا الفصل من محاولة الكشف عن آلية تعامل المبدع العربي مع ثلاثة من المقتضيات المركزية في القصة القصيرة، وهي الشخصية الحكائية، والفضاء المكاني، والبنية الدرامية؛ فتعنى الدراسة الأولى بالشخصية الحكائية في عدد من القصص القصيرة التي ينتظمها خيط الفئة التي تحكي

---

(١) د/ سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربيّ الحديث، دار شرقيات، القاهرة،، ط١، ١٩٩٣م، ص١١٤

عنهم وهي فئة الطفيليين، ولأن الشخصيات لا تحضر في فراغ نصي، بل تتجلى في فضاء مكاني محدد، كان من الضروري التعرض لدراسة المكان، وهو ما تحققه الدراسة الثانية المهتمة بدراسة سلطة المكان في ثلاث من قصص ابن بطوطة، ولأن الشخصيات الحكائية تعلن عن حضورها عبر صراعاتها مع بعضها أو مع فضائها المكاني وما ينطوي عليه من قيم تسعى الذات في كثير من الأحيان إلى مجاوزتها يصبح للصراع الدرامي حضوره الزاعق في متون القصص القصيرة التراثية، وهو ما تركز عليه الدراسة الثالثة الساعية إلى الكشف عن القيم الوظيفية للدراما في قصتين من قصص الأصفهاني في مؤلفه ذائع الصيت "الأغاني".

أولاً: شخصية المحتال في قصص الطفيليين:

- الحضور المركزي:

تمثل المُقاربةُ التحليليّة للشخصية أحد ثوابت المُمارسات النقدية التي أسّستْ لنفسها شرعيةً منهجية على مدار تاريخ علم السَّرد **Narratology** ويعكس الاهتمامُ النقدي بهذا المُكوّن السَّرديّ دورَ الشخصية الباذخ في تأسيس العالم الحكائي[1] فهي العنصر المركزي[2] المُستقطِب للمُقتضيات السردية كافة "فالشخصية هي أحد أهم مكونين يقوم عليهما السرد، مع الوضع في الاعتبار أن الأحداث هي المُكوّن الثاني

(١) في نظرية الرواية ــ بحث في تقنيات السرد ــ: د/عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص١٠٣.

(٢) دفعت هذه الفحولةُ الوظيفية لعنصر الشخصية بعضَ الباحثين إلى الإقرار "بأن الرواية ليست إلا قصة الشخصيات والإخبار بتلك العلاقات التي تنشأ بينها" حي بن يقظان ــ تحليل بنيوي ــ: حاتم عبد العظيم، سلسلة كتابات نقدية، العدد١٦٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص١٨٦، ويقول د/عبد الملك مرتاض"لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية" في نظرية الرواية ص١٠٤، ولمزيد من التفاصيل حول عنصر الشخصية انظر نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص ١٥١ -١٦٠.

الذي لا يمكن أن يؤدي سرداً إلا من خلال شخصية تقوم به"[1] فكأن الشخصية داخل النص السردي "هي كل شيء فيه بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي"[2] وهو ما يؤشر للعلاقة التبادلية بين الشخصية وأفعالها، فإذا كانت الشخصية هي التي تدفع البنية السردية إلى التنامي والتطور من خلال التداخل بين أفعالها وأفعال الشخصيات الأخرى ـ الحاضرة ضمن شبكة العلاقات النصية ـ فإن هوية الشخصية تتحدد من خلال ما تقوم به من أفعال، فضلاً عن المعلومات ـ الخاصة بالشخصية ـ التي يقدّمها السارد حيث "تنسج جدائل الفعل والمعلومات والصفات الشخصية مع بعضها لتكوّن خيط الشخصية"[3]، وهو ما يرشح للتعامل مع الشخصية بوصفها "دليلاً له وجهان، أحدهما دال والآخر مدلول..وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث إنها تتّخذ عدة أسماء أو صفات تلخّص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"[4].

ويوجّه التحليل النصي للشخصيات الحكائية ـ الحاضرة في نصوص أخبار الطفيليين ـ إلى تبنّي رؤية تصنيفية ثنائية تنزع إلى توزيع هذه الشخصيات على قطبين رئيسين ـ يكسب كلٌّ منهما الآخرَ فاعليتَه الدلالية وإنتاجيتَه النصية ـ هما "المحتال" و"الضحية"، فالشخصية في أخبار التطفيل ذات طابع نمطي، بمعنى أنها عملية ترميز تضع صفة ما

(١) حي بن يقظان ــ تحليل بنيوي ــ ص ١٨٦.

(٢) في نظرية الرواية ص٨٦.

(٣) نظريات السرد الحديثة ص١٥٣.

(٤) بنية النص السردي ــ من منظور النقد ــ: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.ص٥١.

بطريقة مكثفة في هيئة إنسانية أي أن عين الراوي تتحول إلى عدسة تسلط الضوء على خطوط محددة في ملامح ذات فتبرزها كما يحدث في فن "الكاريكاتير" المرتبط بمصطلح الشخصية[1]، ويبدو طبعيًا تجلي الطفيلي في أفق المجال المفهومي لنموذج المحتال ـ مع ملاحظة أن "البحث عن النموذج الإنساني يعني أن السرد العربي قد وصل إلى مرحلة عالية يستطيع القص فيها أن يشكل شخصياته لتعانق التصور الذهني للمتلقي في عصره وفي كل العصور"[2] ـ ويصير استقطاب قطب الضحية للشخصية التي تتعرض للخداع من قِبل الطفيلي أمرًا متسقًا مع الطبيعة البنائية للنصوص، وهو ما يعني أن نصوص أخبار الطفيليين تجعلنا ـ بوصفنا متلقين ـ في مواجهة قرائية مع بنية حكائية تتأسس روافدها الدرامية على الصراع الذهني بين هذين القطبين، أو بالأحرى تستند كفاءتها السردية إلى المواجهة بين الخصوبة الذهنية الاحتيالية لشخصية الطفيلي والممارسات الدفاعية الارتدادية للشخصية المُستقبِلة لحيل الطفيلي، وهو ما يقدم توقعًا ـ تثبت المُقاربة صدقَه ـ بإفراد النصوص مساحتها الكبرى لفعل الاحتيال ـ بوصفه الفعل الرئيس الذي تنسج حوله جديلة النص بخيوطه الدرامية والأيديولوجية والجمالية ـ وفاعِله "شخصية الطفيلي المحتال" الذي يحضر نصيًا بوصفه الشخصية المحاطة بعناية السارد بصورة تفوق بكثير عنايته بالشخصية المقابلة التي تحمل على كاهلها أعباء استقبال هذا الفعل، هذا التمايز على مستوى الاهتمام النصي بنمطي الشخصيات الحكائية يجعلنا بإزاء ثنائية تصنيفية ـ تدخل في علاقة طردية تعاضدية مع ثنائية "المحتال" "والضحية" ـ هي

---

(١) انظر "Character" في: **Dictionary Of Literary Terms Coles Editorial Board – Rama Brothers – India- P. ٣٩**

(٢) بناء الشخصية في القص التراثي: د/ سيد محمد السيد قطب، ود/ عبد المعطي صالح، ود/جلال أبو زيد، ود/ عيسى مرسي سليم، كليوباترا للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص٩٦.

ثنائية الشخصية المركزية والشخصية غير المركزية، وبناء على هذه التفرقة سيحاول التحليلُ التعرُّضَ لصورة الطفيلي المُحتَال بوصفه الشخصية المركزية في النصوص، والتعرُّضَ لصورة الآخر الضحية بوصفه الشخصية غير المركزية.

تطرح شخصية الطفيلي نفسها - داخل نصوص أخبار الطفيليين - بوصفها شخصية مُلتبسة، ويتأسس هذا الطابع الالتباسي عندما يجد المتلقي نفسه مضطرًا إلى عقد مقارنة بين المساحة التي تشغلها الشخصية داخل النص السردي والمساحة التي تشغلها داخل وعي السياق المُحتضن لها على المستوى المرجعي، فإذا كان الطفيلي حاضرًا في وعي جماعته الإنسانية بوصفه شخصية هامشية يتم التعامل معها عبر منظور استعلائي تسليبي - والتسليب "عمل ذهني قوامه رفض قضية أو فكرة"[(١)] - فإن الأمر يتباين على مستوى وعي النص الإبداعي - الأكثر بقاء وخلودًا - الذي يمنح الطفيلي الأفضية النصية لكي يغازل وعي المتلقي وينتهك بسلاسة الرؤية النمطية النافية له، والمُتعامِلة معه بدونية لا تتوازى مع إمكاناته المميزة وقدراته الحقيقية، فالإشكالية هنا تتبدى "بالمطابقة بين الشخصية التي هي كائن اجتماعي يتمتع بوجود واقعي، وبين الشخصية بما هي تشييد نصي أو بنية جزئية ضمن مكونات البنية الكلية للخطاب"[(٢)] ويرتهن تلاشي هذه الإشكالية الالتباسية بممارساتنا التشريحية التي تقرّبنا من "شخصية الطفيلي" مما يسهم في الكشف عن تواطؤ النصوص معها، وعن تعمد السارد تفعيل هذا التباين/المُفارقة بين مظهري حضور الشخصية على المستويين الواقعي والمتخيل بغية إحداث خلخلة في مرتكزات الوعي المُستقبِل كخطوة مهمة في سبيل تصدير رؤاه الأيديولوجية عبر شفرات إبداعية تنطوي على مؤشرات دلالية ذات

---

(١) معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٣٨٥.

(٢) حي بن يقظان ــ تحليل بنيوي ــ ص١٨٩.

أبعاد منفتحة تحقق هذا التماس بين المرجعي والفني دون أن تتخلى عن دورها في إعادة تشكيل وعي الجماعة "فتحويل الحكايات المتداولة ذات الأصل الواقعي حينًا والمتخيل حينًا آخر إلى تشكيل مُمعن في مفارقته للتجربة المباشرة أدخل في الميثولوجيا والوعي الجماعي المتوارث"[(١)]، ومن ثم ينبغي التعامل مع هذه الصورة المُفارقة للشخصية الطفيلية باعتبارها صورة مُفعمة بالخصوبة الدلالية الكاشفة عن مُعطيات المنظور الأيديولوجي للنص "ويمثل هذا المنظور بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه"[(٢)].

وعندما نتعامل مع الطفيلي بوصفه شخصية محتالة فإن هذا التعامل يكتسب مشروعيته التداولية من الاتساع الدلالي لمفهوم الاحتيال المُستقطِب للعديد من ممارسات الطفيلي، هذه الممارسات المُنبثِقة من بؤرة مفهومية ثابتة وإن تباينتْ مظاهر حضورها، فالطفيلي قد يحتال بغرض الدخول إلى البيت أو بغرض الاستزادة في الطعام أو بغرض الاستطالة في مدة الإقامة أو غيرها من الأغراض التي ينتظمها خيط تحقيق أكبر قدر ممكن من المكاسب المادية والنفسية على حساب الآخر، يتم ذلك عبر ممارساته الاحتيالية المتعددة، ومن ثم يمكن القول إن شخصية الطفيلي تحركها في الفعل الدرامي "الرغبة في اختبار العالم وقراءته"[(٣)]. وذلك على نحو يقارب بين فن الخبر والقصة القصيرة المعاصرة.

وتعمد النصوص إلى تقديم شخصية الطفيلي بوصفها شخصية طاغية الحضور على المستوى النصي وما يحيل إليه من مستوى مرجعي يتلون بالصبغة التاريخية . بوصف النص يطرح ذاته بوصفه نصًا يتماهى مع

---

(١) الرواية الجديدة: د/ صلاح فضل، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م ص٨٧

(٢) بناء الرواية ــ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ــ: د/سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م ص١٨٨.

(٣) الذات والعالم – دراسات في القصة والرواية–: د/ صلاح السروي، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٢٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص١٢٩.

الواقع التاريخي وينبثق من معطياته ولو على المستوى الشكلي - تتقزم بجوارها بقية الشخصيات داخل بنية الحكاية، فشخصية الطفيلي - وما تمارسه من أفعال - هي القطب المركزي الذي تدور حوله أفعال الشخصيات الأخرى التي لا يتم إثبات ما لها من قيم وظيفية إلا في إطار تعالق هذا الدور الوظيفي بخدمة أهداف الشخصية الطفيلية، بما يتماهى مع مفهوم الشخصية المركزية التي هي "تلك الشخصية الرئيسية في أي سرد قصصي، مسرحيًا كان أم روائيًا، وقد يكون هو البطل أو غير البطل ما دام هو المحور الرئيس لأحداث السرد"[(١)]، فمحورية الدور الذي تنهض به شخصية الطفيلي داخل نصوص أخبار الطفيليين توفر لرؤيتنا التصنيفية لها - بوصفها الشخصية المركزية - دعمًا برهانيًا باعتبار أن "تحفيز هذه الشخصية يمتد إلى أبعد مما هو ضروري فقط لإنجاز تصميم العقدة"[(٢)]. فالشخصيات - كما يرى جيرالد برنس - "يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقًا لأهمية النص)، فعّالة (حين تخضع للتغيير)، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة ويمكن التنبؤ بسلوكها"[(٣)].

ويمكننا تحديد المعايير التي تستند إليها الطبيعة المركزية لشخصية الطفيلي في معيارين الأول كمي، والثاني كيفي؛ ويتحدد نظام اشتغال المعيار الأول بالاستناد إلى الظهور التكراري لشخصية "الطفيلي" أمام عين المتلقي في أثناء ممارسة الأخير لدوره القرائي الاستكشافي، فهذا المعيار يتعلق "بلحظات الظهور..التي تشكل دائمًا لحظة قوية داخل حركة الفعل السردي"[(٤)].

---

(١) معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، ص٢٠٨.

(٢) نظريات السرد الحديثة ص١٥٨.

(٣) المصطلح السردي: جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣ ص٤٢.

(٤) سيميولوجية الشخصيات السردية ــ رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجًا ــ سعيد بنكراد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص١١٧.

فالنصوص كلها ترسخ لتوافر حضور شخصية الطفيلي بشكل دائم في الوعي القريب - المحيل إلى وعي أكثر عمقاً - للمتلقي الذي يلفي ذاته في مواجهة مستمرة مع هذه الشخصية، بحيث لا يكاد يخلو مشهد من مشاهد الحكاية من أحد مظاهر حضور هذه الشخصية التي يتم استحضارها نصيًا عبر اسم العلم "مثل بنان أو ابن دراج"، أو اللقب التصنيفي مثل الطفيلي أو أحد الطفيليين" أو الضمائر المحيلة إليها، فالحضور الكمي المكثف للشخصية - الممثل في تمدد الحجم الورقي لظهورها النصي - يعمل وسيلة ضغط على عقلية المتلقي الذي يجد ذاته مدفوعًا باتجاه إقامة علاقات ترابطية بين مستوى الحضور الورقي للشخصية احتلالها مساحة نصية كبيرة ومستوى حضورها في خلفيته المرجعية وانزوائها الهامشي في ذاكرته المسوسة بالحس الجمعي، وتؤدي هذه التعالقات ذات الحس الجدلي دورًا مهمًا في زعزعة الرسوخ التصنيفي للشخصية الطفيلية - في عقلية المتلقي - بوصفها شخصية ذات مؤشرات مغرقة في السلبية على المستوي القيمي الأخلاقي، ويتراتب على هذه الزعزعة إحداثُ العدول التصوري للشخصية الطفيلية كما يتغيَّاه السارد كأحد مظاهر رؤيته الذهنية للعالم "إنها منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيًا، وهذا المستوى لا يظهر منفصلاً في بناء النص بل إنه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي"[(١)].

أما المعيار الثاني فهو معيار كيفي، ونعني به الارتباط اللازب بين بناء النص وحضور شخصية الطفيلي، فإذا كان النص يؤسس حضوره الناجز عبر تتابع عدد من المتواليات الحكائية[(٢)] التي تتبني بدورها عبر تراكب عدة أفعال تختص بكل متوالية وتندمج عبرها في بنية النص

---

(١) بناء الرواية ص١٨٩.

(٢) لمزيد من التفاصيل حول مفهوم المتواليات الحكائية انظر مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

الكلي، فإن اقترابنا من النصوص يكشف التعالق الحيوي بين هذه الأفعال وحضور شخصية الطفيلي المُستقطِبة لحركة السرد داخل الحكايات، بحيث تغدو الشخصية الطفيلية مُعادلة للنص، ويصير تطور الشخصية موازيًا لتنامي الحكاية، ويصير غيابها ـ الافتراضي ـ علامة على عقم الإنتاجية الدلالية للحكاية، فهذا المعيار يتعالق بالموقع الذي تحتله الشخصية داخل المساحة النصية مما يجعل النص سطحًا بينيًّا ينعكس عليه فعل التطفيل وفاعله بصورة مباشرة وغير مباشرة.

إن المعيارين الكمي والكيفي السابقين يتداخلان معًا لتشكيل بنية الحضور المركزي للشخصية الطفيلية داخل نصوص الأخبار؛ فشخصية الطفيلي تسند إليها الحركات السردية المفصلية الممثلة في الأفعال وما تحيل إليه من أحداث، وهو ما يتجلّى من خلال الظهور المكثف للشخصية أمام المتلقي الذي يشتغل كعملية ترجمة نصية لمحورية دور الشخصية.

ويبدو النص التالي محكًا تجريبيًا جيدًا لاختبار كفاءة المعيارين السابقين وما يعكسانه من بعد مركزي تفعم به شخصية الطفيلي:

"..حدَّثنا حمَّادُ بن إسحاق بن إبراهيم المَوصليّ، حدثني أبي قال: غدوتُ يومًا وأنا ضجرٌ من مُلازمة دار الخلافة، فخرجتُ وركبتُ بكرة، وعزمتُ على أن أطوف الصحراء وأتفرّج، فقلتُ لغلماني: إن جاء رسولُ الخليفة فعرِّفوه أني بكَّرتُ في مهم..قال: ومضيتُ فطفتُ ما بدا لي، وعدتُ وقد حمي النهار، فوقفتُ في شارع بالمخرَّم...فلم ألبث أن جاء خادمٌ يقود حمارًا فارهًا عليه جارية راكبة..ورأيتُ لها قوامًا حسنًا وطرفًا فاترًا وشمائل ظريفة..فدخلتْ الدار التي كنتُ واقفًا عليها، وعلقها قلبي في الوقت علوقًا شديدًا، فلم ألبث إلا يسيرًا حتى أقبل رجلان...فاستأذنا فأُذن لهما، فحملني ما قد حصل في قلبي من حب الجارية...على أن نزلتُ معهما ودخلتُ، فظنَّا أن صاحبَ البيت دعاني،

وظن صاحب البيت أني معهما..فجلسنا وأُتي بالطعام.. وخرجتْ الجارية.. وقمتُ قومة للبول فسأل صاحبُ البيت عني الفتيين فأخبراه أنهما لا يعرفانني، فقال هذا طفيليّ ولكنه ظريفٌ..وجئتُ وجلستُ، فغنتْ الجارية مِن لَحْنٍ لي..فكان أصلح ما غنَّتْه فاستعدْتُه لأصححه، فأقبل عليّ رجلٌ من الرجلين فقال: ما رأيتُ طفيليًا أصفق وجهًا منك لم ترض بالتطفيل حتى اقترحتَ، وهذا غاية المثل طفيلي مُقترح..فأطرقتُ ولم أجبه..ثم قاموا للصلاة فأخذتُ عود الجارية فشددتُ طبقته، وأصلحتُه إصلاحًا مُحكمًا..فأخذ ذلك الرجلُ في عربدته عليّ وأنا صامت، ثم أخذتْ الجاريةُ العودَ وجسَّتْه فأنكرتْ حالَه...فقلتُ لها أنا أصلحتُه.. فأخذتُه منها فضربتُ..فما بقي واحدٌ منهم إلا وثب فجلس بين يدي، وقالوا: بالله يا سيدنا أتُغني؟ قلتُ: نعم وأعرِّفكم نفسي أيضًا، أنا إسحاق بن إبراهيم المَوصلي، والله إني لأَتِيهُ على الخليفة وأنتم تشتمونني منذ اليوم لأنني تملّحتُ معكم بسبب هذه الجارية، والله لا نطقتُ بحرف ولا جلستُ معكم حتى تُخْرِجوا هذا المُعربد المقيت الغث، ونهضتُ لأخرج فعلقوا بي..فقلتُ: لا أجلس إلا أن يخرجوا هذا المُعربد البغيض.. فأخذ يعتذر فقلتُ: أجلسُ ولكن والله لا أنطق بحرف وهو حاضر، فأخذوا بيده فأخرجوه فغنيتُ.. فطرب صاحبُ البيت طربًا شديدًا.. قال: تقيم عندي شهرًا والجارية والحمار لك..قلتُ: أفعل..فلما كان بعد ثلاثين يومًا أسلم إليّ الجاريةَ والحمارَ.. فجئتُ بذلك إلى منزلي..وركبتُ إلى المأمون..فلما رآني قال: إسحاق ويحك أين تكون؟.. فأخبرتُه بخبري فقال: عليّ بالرجل الساعة؟ فدللتهم على بيته فأحضر، فسأله المأمون عن القصة فأخبره، فقال له: أنت رجل ذو مروءة وسبيلك أن تعاون عليها، وأمر له بمائة ألف درهم، وقال: لا تعاشرن ذلك المُعربد النذل! البتة وأمر لي بخمسين ألف درهم، وقال: أحضرني الجارية، فأحضرتها فغنته، فقال لي: قد جعلتُ لها نوبة في كل يوم ثلاثاء تغنيني

وراء الستارة مع الجواري، وأمر لها بخمسين ألف درهم. فربحتُ والله بتلك الركبة وأربحتُ"[1].

يمكننا اختزال الحكاية السابقة في عدد من المتواليات وهي: الخروج وتتكون من أفعال (الغدو- الخروج – العزم – الإخبار– المضي – الاستمتاع) ثم متوالية العشق وتتراكب من أفعال (الوقوف – الرؤية – الدخول "دخول الجارية" – العشق) ثم متوالية الدخول وتتكون من توالي أفعال (العزم – الرؤية – الدخول "دخول الرجلين" – الاحتيال – النجاح) ثم متوالية الانكشاف وتؤسسها أفعال (القيام – الانكشاف "انكشاف الحيلة" – العودة) ثم متوالية الهجوم وتكوّنها أفعال (الإصلاح "إصلاح اللحن" – الهجوم "هجوم المُعربد" – الإصلاح "إصلاح العود") ثم متوالية التعريف (السؤال – الجواب – العزف – الغناء – السؤال – التعريف بالذات) ثم متوالية الانتقام وتتكون من فعلي (الاشتراط – والخروج "خروج الرجل") ثم متوالية الاتفاق المتراكبة من أفعال (العرض – الموافقة – الإقامة – الحصول) وأخيرًا متوالية المكافأة المكونة من تراتب أفعال (العودة – المعاتبة "معاتبة الخليفة" – السؤال "سؤال الخليفة" – التفسير – المكافأة).

من الواضح أن شخصية الطفيلي تستبد بالأفعال الرئيسة المشكلة للعناصر المفصلية للحكاية مما يؤسس حالة تعالق حيوي بين كل من الشخصية والأفعال بوصفها فاعلاً لها "فما هي الشخصية إن لم تكن ما تقرره الحادثة، وما هي الحادثة إن لم تكن توضيحًا للشخصية"[2]. بل إنها تجاوز الأفعال الرئيسة وصولاً إلى الأفعال التفصيلية بما يضعنا

---

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني،دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى،١٩٥٦م، الجزء الخامس، ص٣٨٧–٣٩٠ ، وانظر كتاب التطفيل ــ وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم ــ : الخطيب البغدادي، تحقيق : د/ عبد الله عبد الرحيم عسيلان، دار المدني، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م ص١٠٩––١١١.

(٢) نظريات السرد الحديثة ص١٥٢.

بمواجهة نص ينبئ "بسيادة الشخصية على الفعل"[١] هذه السيادة التي تفرض سلطتها – بداية – بآلية عفوية ومباشرة ممثلة في هيمنة ضمير المُتكلم على بنية الحكاية (غدوتُ، فخرجتُ، فعزمتُ، فقلتُ، فمضيتُ، وعدتُ..إلخ) هذا الضمير الذي بقدر ما يحقق اكتنازًا للشخصية على مستوى التمظهر العلامي الرمزي[٢] بقدر ما يحقق تكثيفًا لتوافرها النصي وبرهانًا على تشبع البنية السردية بهيمنة ذات البطل الطفيلي الذي تنسج الأحداث حوله، وهو ما ينبغي التعامل معه بوصفه أمرًا طبعيًا ناتجًا عن الفاعلية الوظيفية للشخصية على مستوى البنية الدرامية للنص، هذه الفاعلية التي يحقق عبرها الطفيلي ـ بوصفه بنية تمثيلية[٣] لفئة المعزولين اجتماعيًا – حضورَه الموازي لغيابه على المستوى الواقعي، وكأنه ـ ومن ورائه السارد ومن ورائهما المبدع العربي– يستبدل بكماله المفقود على مستوى المعيش التاريخي كمالاً زاعقًا على مستوى الواقع الإبداعي ومرفوداته الأنثربولوجية " وفي كل الحالات يمكن الحديث عن خلفية هذه الإضاءة الموجهة نحو الفرد، وذلك بذاتية الكتابة عند جميع الشعوب وفي كل المراحل، والرغبة الدقيقة للإنسان العربي في التماهي مع أحلامه تجاوزًا لعجزه، وتحقيقًا لكماله المفقود"[٤]، ومن ثَمَّ يصير حضورُ شخصية الطفيلي داخل النص وفق هذه الصيغة المُكثَّفة أمرًا ضروريًا لتنامي الحكاية، وتتابع السرد، فمن

---

(١) السابق ص١٥٢.

(٢) "يعتبر الضمير أغنى الأدوات المعوّضة لاسم العلم، لأن الصفات أو الأسماء الوصفية التي تحدد الجنس (رجل/فتاة)، والعلاقة (صاحبي)، أو العمر (شاب)، والوظيفة (خادم/بواب) والمكان (جاري) ذات معنى سكوني بينما يتضاخم محمول الضمير شيئًا فشيئًا حتى يكاد يكون الاسم الخالص باعتباره مصطلحًا أساسيًا للتعبير" في السرد: عبد الوهاب الرقيق، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.ص١٣٨.

(٣) يقصد بالبنية التمثيلية اعتبار الممثل به نموذجًا بنائيًا مُصغرًا لطبيعة بنائية أكثر شمولاً واتساعًا، ولمزيد من التفاصيل انظر كتاب "أبجدية الرواية ــ دراسة نصيّة في أعمال ميرال الطحاوي" د/ سيد محمد السيد قطب، ود/عيسى مرسي سليم، دار الهاني للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٨٨.

(٤) الرحلة في الأدب العربي ــ التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المُتخيّل ــ: د/شعيب حليفي، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.ص٢٧.

البدهي أن أفعالاً من نوعية (المضي، والخروج، والعزم، والرؤية، والعشق، والإصلاح، والانتقام...إلخ) لن تكون لها أية قيمة إلا في إطار تعالقها بذات فاعلة لها تكسبها خصوبتها الدلالية، وهو ما يتكرّر مع بقية الأفعال المُكوّنة لبنية الحكاية.

وإذا كانت بدهية التعالق بين هذه الأفعال وفاعلها ـ الطفيلي ـ تعمل كأحد أهم مسوغات حضوره المركزي، فإن أفعالاً أخرى قد تتسبب في التشويش على هذه السمة المركزية باعتبارها أفعالاً لا ترتبط ـ من وجهة نظر أوَّلية – بالطفيلي كذات فاعلة لها، حيث تتصدى لممارستها ذوات أخرى، ويمكننا أن نمثل لهذه الأفعال – في النص السابق – بأفعال (دخول الجارية، ودخول الرجلين، وهجوم المعربد، وسؤال صاحب البيت، وخروج المعربد، ومعاتبة الخليفة، والمكافأة) فالذوات الفاعلة هنا – على الترتيب – (الجارية، والرجلان، والمعربد، وصاحب البيت والمعربد والخليفة).

وعلى الرغم من أن محورية دور الشخصية المركزية لا يعني انفرادها الخالص بتأدية دور فاعل الأفعال الحكائية كلها فإن السارد– الحريص على ترسيخ الطابع المركزي للشخصية الطفيلية ـ يعتم على أية مسوغات احتمالية يمكن أن تنال من هذه الفحولة المركزية للشخصية وذلك عندما يحقق لها هذا الانفراد بآلية غير مباشرة، فالنص يعنى "بالحفاظ على صفاء ونقاء الأيديولوجيا في صورتها المثالية كتعبير عن كلية التصور الذي تصدر عنه"[1] فهذه الأفعال وإن لم تنبع مباشرة من لدن ذات الطفيلي فإنها تدور في فلكها التأثيري، حيث ترتبط الفاعلية الوظيفية لهذه الأفعال باشتغالها بين طرفين على مستوى الإرسال والاستقبال، فاعل مُرسل ومفعول مُستقبِل، وتتشارك الذاتان في إكساب الفعل حضوره الدلالي – على الرغم من الغياب السطحي

(١) سيميولوجية الشخصيات السردية ص١١٤.

لإحداهما – فالسؤال تنتفي قيمته في حالة اختفاء السائل وكذلك في حالة انتفاء حضور من يوجّه إليه السؤال بوصفه الحافز إلى تأسيس الصيغة التساؤلية والمُسهم في إكمال الدائرة الدلالية لفعل السؤال من خلال فعل الإجابة المُنتظَر المتعالق بهذه الذات، هذه الإجابة المُعادلة للحظة التنوير التي تنحل من خلالها العقدة ويعود الاستقرار إلى المتن الدرامي، أما فعل الهجوم "هجوم المعربد" فإنه يظل دائمًا في حاجة إلى من يتحمل تبعاته حتى يتحقق للفعل كماله الدلالي، كما أنه يعمل كحافز منطقي تبريري لممارسات الطفيلي الانتقامية، التي تحضر بوصفها ممارسات تراتبية على ممارسات الآخر المعربد، والتي يمثل فعل الخروج "خروج المعربد" أحد أهم مظاهرها، أما فعل المُعاتبة فإنه يتعالق بمن تُوجه إليه المعاتبة كاشفًا بذلك عن العلاقة الحميمة التي تربط الطرفين المُعاتِب والمُعاتَب، ولا نبالغ إذا قلنا إن المكافأة تتعالق جذريًا بالمُكافأ أكثر من تعالقها بالمُكافئ؛ بوصف الأول هو من يفيد من الفعل، وبالنسبة لفعلي الدخول (دخول الجارية، ودخول الرجلين) فإن حضورهما النصي يفقد قيمته الدرامية إذا لم يتعالقا باستغلال الطفيلي لهما، هذا الاستغلال الذي يسهم في تنامي الحكاية ووصْلها بجسور درامية تفتح الطريق أمام امتدادات حكائية تتابعية جديدة، فدخول الجارية للبيت يؤسس لحضور الفضاء الهدف الذي يسعى الطفيلي إلى اختراقه، هذا الاختراق الذي يعمل بوصفه مسوغا منطقيا لظهور فعل الاحتيال، وهو الفعل المُستقطِب ـ على المستوى التأليفي ـ فعلاً جديًدا هو ظهور الرجلين الضيفين، هذا الظهور الذي يكسب فعل الاحتيال نكهته الدلالية المميزة المعتمدة على استغلال المُتاح لتحقيق المُتغيًّا المُمثَّل هنا في التموقع الداخلي بهدف التواصل مع الجارية.

فهذه الأفعال تتأسّس على مفهوم التشارك الضروري بين مُرسِلها ومُستقبِلها، ولا نبالغ إذا قلنا إن الذات المُستقبِلة هنا ـ شخصية الطفيلي ـ

تصبح ذات قيمة نصية أكبر من الذات المُرسِلة، بما يفضي إلى التبدل على مستوى الفاعلين، فتنتقل شخصية الطفيلي من دور المفعول النصي إلى دور الفاعل النصي المُغتني بمركزيته.

- **الرهان على جماليات الحيلة :**

ويمثل بعد الحيلة أكثر الأبعاد ـ المُتحكِّمة في طبيعة صورة شخصية الطفيلي كما نستقبلها ـ بذوخًا على مستوى الظهور النصي، مما يسهم في تصدير شعور لمتلقي النص بأن سمة علاقة تعادلية بين فعل التطفيل وفعل الاحتيال، فتبدو شخصية الطفيلي مُعادِلة لشخصية المُحتال أو المُخادِع الذي يوظّف قدراته العقلية ومهاراته الذهنية لتحقيق أهدافه النفعية المرجوة ـ والتي يمكن اختزالها في إشباع رغبة الطفيلي في الحيازة ـ بآلية ملتوية تنحو إلى الابتعاد عن المباشرة والإغراق في الممارسات الالتفافية.

ويكتسب هذا العنصر مرجعيته البؤرية ـ على مستوى التأسيس النصي لشخصية الطفيلي ـ عبر حضوره الطاغي المُلازِم لحضور شخصية الطفيلي ـ على مستوى الأخبار معظمها ـ وإن تعددت أوجه هذا الحضور من نص لآخر، وهو ما يمكن التعامل معه ـ بشكل إرهاصي ـ بوصفه علامة دالة على الطبيعة التركيبية التي ترتهن بها علاقة فعلي التطفيل والاحتيال، بحيث يغدو الاحتيال؛ أو بالأحرى الحيلة التي يستخدمها الطفيلي لتحقيق مآربه هي العنصر المُؤسِّس لفعل التطفيل في صيغته السردية الدرامية؛ فدون هذا العنصر سيظل التطفيل مجرد تصور مفهومي ذهني يمتاح من رؤية تنظيرية متماسة مع طبيعة الممارسات المُتغيَّاة القابعة في المخيلة الافتراضية لصاحبها المُنظِّر لها، وتأتي الحيلة لتنقل "التطفيل" من إطاره التنظيري بوصفه مُمارسة افتراضية مؤطرة بحدود التمنِّي إلى حدوده الواقعية بتحوله إلى مُمارسة فعلية مشدودة إلى معطيات المَعيش، فالحيلة تكسب التطفيل فاعليته الوظيفية من خلال

قدرتها على بث الحيوية في أوعيته المُتصلّبة، فتنقله من أفق المُتخيَّل النقي إلى أفق الواقعي القابل للتنفيذ ـ دون أن يتخلى عن حدوده التخيلية الحاضرة بحضور فعل السرد ـ وهو ما يرشّح لإمكانية استبدال لقب "المُحتال" أو "المُخادِع" بلقب "الطفيلي" دون أن يحدث هذا الاستبدال أي تشويش على الصورة الذهنية لشخصية الطفيلي التي تترسم حدودها بما يقدمه السارد من مُخبرات معلوماتية "تؤدي إلى قيام أكثر من احتمال دلالي يتعين على القارئ أن يختار بعضه طبقًا لوعيه وقدرته على التأويل"[١].

"أقبلَ طفيليٌّ إلى صنيع فوجد بابًا قد أُرتجَ، ولا سبيل إلى الوصول، فسأل عن صاحب الصنيع: إن كان له ولد غائب أو شريك في سفر؟ فأُخبر عنه أنّ له ولدًا ببلد كذا، فأخذ رقًّا أبيض وطواه وطبع عليه، ثم أقبل متدلّلاً، فقعقع الباب قعقعة شديدة، واستفتح، وذكر أنه رسول من عند ولد الرجل، ففُتح له الباب، وتلقّاه الرجل فرحًا، وقال: كيف فارقتَ ولدي؟ قال له: بأحسن حال، وما أقدر أن أكلّمكَ من الجوع، فأمر بالطعام فقُدِّم إليه، وجعل يأكل، ثم قال له الرجل: ما كتب كتابًا معكَ؟ قال نعم، ودفع إليه الكتاب، فوجد الطين طريًا، فقال له أرى الطين طريًا، قال: نعم وأزيدكَ أنه من الكدّ ما كتب فيه شيئًا، فقال: أطفيلي أنت؟ قال: نعم أصلحك الله، قال: كُل لا هنَّأك الله."[٢].

يقدم لنا النصُ شخصيةَ الطفيلي بوصفها شخصية ذات قدرات ذهنية مُميَّزة تمكّنها من تحقيق أهدافها ـ بغض النظر عن توافق هذه الأهداف مع المنظومة الأخلاقية السائدة ـ وتنتج هذه القدرات فاعليتها على المستويين النصي والمرجعي ـ بوصف الخبر ـ في تجليه الافتراضي ـ

---

(١) الرواية الجديدة ص٨١.

(٢) العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق أحمد أمين، وإبراهيم الإبياري، وعبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٣م، الجزء٦ ص.٢٠٦.

محاكاةً لتجربة مرجعية حقيقية؛ بفضل ما ينتظمها من خيط تنظيمي بالغ الدقة "فمن الواضح هنا أن الفعل المُولِّد للوظيفة في هذه الحكاية هو إتيان الحية أو الخدعة"[1] فالطفيلي ينزع منذ بداية النص إلى تحقيق هدفه في الإشباع المادي عبر الحصول على الطعام/الصنيع الذي يملكه الآخر/صاحب الصنيع/الأب، هذا الآخر الذي يدرك قيمة ما يحوز فيتلمّس السُبل المتعددة لحمايته من الغرباء الطامعين فيه (أقبلَ طفيليٌ إلى صنيع فوجد بابًا قد أُرتجَ، ولا سبيل إلى الوصول) فالنص هنا يجعلنا بإزاء علاقة إشكالية بالغة التعقيد، تتبدى إشكاليتها من خلال التعارض الحاد بين مصالح الشخصيات من جانب، والتعارض بين أهداف الطفيلي المرفودة بحس التمني ومعطيات الواقع المشدودة إلى السمة النفعية من جانب آخر، هذه الإشكالية التي تمنح النص وهجًا دراميًا يصل إلى ذروته عبر إقرار السارد بحتمية انتصار الواقعي المادي على المُتغيًّا المُتخيَّل من خلال قوله (ولا سبيل إلى الوصول) وهو الإقرار الذي يهيئ أفق انتظار المتلقي لاستقبال تعقيد درامي يتوازى مع احتدام الصراع بين طرفي البنية الحكائية "وهو ما يوضح عدم إمكانية فصل العقدة عن الشخصية"[2] فالسارد هنا يسعى إلى تأزيم الموقف وتأطيره بإطار شعوري توقعي - يتم تصديره للمتلقي - باستحالة نجاح الطفيلي في تحقيق هدفه، وبقدر ما يسهم هذا الإقرار في التأسيس للعقدة الحكائية والتصعيد للبنية الدرامية للنص بقدر ما يسهم في تفعيل القيمة الوظيفية للحيلة، بوصفها الأداة الناجعة القادرة على تغيير المسارات الدرامية للأحداث بتحويل المستحيل إلى ممكن وهزيمة العجز العقلي وقهره، ومن ثم فيمكننا إعادة قراءة إقرار السارد - بعيدًا عن تصور مجانيته باعتبار أن إحدى القواعد الراسخة في الممارسات الإبداعية أنه لا

---

(١) بناء النص التراثي: د/فدوى مالطي دوجلاس، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م ص٧١.

(٢) نظريات السرد الحديثة ص١٥٣.

شيئًا مجاني داخل بنية النص ـ بوصفه إقرارًا مراوغًا يطرحه السارد بوصفه مُعادلاً للشخصيات التقليدية ذات القدرات العقلية الاعتيادية التي لابد وأنها ستقف عاجزة ـ بصورة افتراضية ـ أمام الصعوبات المُلقاة في طريقها، هذه المعوقات التي يتم الإشارة إليها داخل النص من خلال رمز "الباب المُغلق" ومن ثم يكون احتيال الطفيلي ونجاح حيلته دليلاً عمليًا على التمايز على مستوى القدرات العقلية بين الطفيلي والآخرين، هذا التمايز الذي يمكِّن الطفيلي من النجاح في الوصول إلى داخل البيت، هذا الوصول الذي يغدو دالاً رمزيًا ذا بعد شعري ينفتح دلاليًا على النجاح في تحقيق الأهداف الإنسانية في حضورها الكلي ومظاهرها المتنوعة.

إن الطفيلي المُحتال يدرك أن حيلته مهما تذرعتْ بالمهارة على مستوى التنفيذ فإن نجاحها يظل مرتهنًا بالطابع النظاميّ ـ الذي يرشّحها من شوائب العشوائية ـ الذي يتم تفعيله داخل النص من خلال المهارات الاستعلامية للطفيلي التي تتيح له جمع الأخبار حول ضحيته (فسأل عن صاحب الصنيع: إن كان له ولد غائب أو شريك في سفر؟ فأُخبر عنه أنَّ له ولدًا ببلد كذا) وهو ما يمكنه من رسم صورة ذهنية للآخر الذي سيواجهه، مما يسهم في انفتاح منظور رؤيته على مستوى استصفاء الحيلة الملائمة لهذا النمط من الشخصيات، إن حيلة الطفيلي هي حيلة منبثقة من رؤية عقلية متأنية ممسوسة بمفردات الواقع، هذه الرؤية التي تفتح الباب أمام الطفيلي لكشف أوجه الضعف في الشخصية المقابلة، مما يجعل من الحيلة وسيلة تراتبية تعنى بالعزف على مظاهر العجز البشري "فالشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولاً إلى ذلك الحين، فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرًا من كينونته التي ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه"[١].

---

(١) في نظرية الرواية ص ٩٠.

والعجز هنا يتم استدعاؤه عبر مظهر الفَقْد، فقد الأب ابنه الغائب، وافتقاده مشاعر الأبوة التي لا تجد العامل الفاعلي الذي تشتغل من خلاله، وعجزه عن التواصل مع ذاته الممتدة في ذات الابن، يدرك الطفيلي مظهر العجز هذا ويستغلّه مما يؤدي إلى "فتح الباب" وفك العقدة الدرامية بدرجة ما (فقعقع الباب قعقعة شديدة، واستفتح، وذكر أنه رسول من عند ولد الرجل، ففُتح له الباب، وتلقّاه الرجل فرحًا) غير أن الطفيلي المُحتال يدرك أن حيلته السابقة ليست سوى حيلة تمهيدية توازى هدفه الافتتاحي القريب الممثل في الدخول إلى البيت، ولما كان هدفه الرئيس هو الحصول على الطعام فقد صار هذا الهدف دافعًا له لإنتاج حيلة جديدة وهو ما يتم عبر استراتيجية "الإخبار المبتور" فالطفيلي يخبر الأبَ ـ المُشتاق إلى سماع أخبار ابنه ـ بعضًا من أنباء الابن الغائب (وقال: كيف فارقتَ ولدي؟ قال له: بأحسن حال) وهو ما يسهم في إشباع جزء من رغبة الأب في استقبال أخبار الابن، هذه الرغبة التي تزداد جذوتها بإجابة الطفيلي المُنبئة بتعاظم القيمة المعرفية لما يحمله الرسول المخادع من أخبار، يستغل الطفيلي هذه الحالة التخديرية التي يقع الأب ضحية له فيؤسس حيلته الثانية الناهضة على العلاقة الشرطية بين مواصلة دوره الإخباري وتناوله الطعام (وما أقدر أن أكلّمكَ من الجوع) ويكون من البدهي أن يلبِّيَ الأبُ طلبَ الطفيلي الذي يصل إلى غايته (فأمر بالطعام فقُدِّم إليه، وجعل يأكل) وهنا يصل النص إلى لحظة التنوير التي تتكشف عندها الحقيقة، فيدرك الآخر/الأب/صاحب البيت أنه قد وقع ضحية لحيلة الطفيلي الذي لا يجد غضاضة في الاعتراف بانتمائه لفئة الطفيليين (فقال: أطفيلي أنت؟ قال: نعم أصلحك الله، قال: كُل لا هنَّأك الله.) وذلك لإدراكه عدم تأثير هذا الاعتراف ـ في هذا التوقيت ـ على نجاح الحيلة ولإدراكه عجز الآخر عن حرمانه ما نجح في حيازته، وهو ما يدركه الآخر الذي لا يجد أمامه خيارًا سوى السماح للطفيلي

بمواصلة تناول طعامه اعترافًا بعجزه العقلي وتقديرًا لتفوق الطفيلي، وهو ما يجعل من اعتراف الطفيلي أحد مظاهر الانتصار المُغازِلة لعقل المتلقي، فالطفيلي يطرح ذاته عبر هذا الاعتراف بوصفه الذات المُنتصِرة التي يتحقق لها الانتصار بفضل قدراتها المجاوزة لقدرات الآخرين الحائزين للموارد المادية والمراكز الاجتماعية، وهو ما يضع المتلقي بإزاء ثنائيتين ناضحتين بالدلالات الثرية: الأولى ثنائية الأقوى والأضعف على المستوى العقلي، والثانية ثنائية الأقوى والأضعف على المستوى المادي والاجتماعي. ومع ازدياد التنافر بين فاعلي كل من الثنائيتين يدرك المتلقي أن خللاً ما قد حدث في أحد المستويين، ولما كان المستوى العقلي قد تم اختباره عبر النص وفقد مبررات اتساقة بانتصار الأقوى "الطفيلي" يصير من طبعي أن يدرك المتلقي أن الخلل يتركز في المستوى المادي والاجتماعي الذي يمنح الأضعف المكانة المميزة ويحرم الأفضل، هذا التناقض الذي يسهم في حيازة الطفيلي تعاطف المتلقي، ويؤشِّر في الوقت نفسه إلى استمرارية "الصراع بين الذات التي يمثلها البطل الراغب في تحقيق أحلامه وآماله دون فشل أو عوائق وبين المصير المحتوم الذي يحطم تلك الذات بصلابة مصدرها وظلامية العالم الواقعي الحقيقي"[(١)].

إن الطفيلي لم يستطع أن يصل إلى غايته سوى باحتياله على الآخر، هذا الآخر الذي يبدو حضوره داخل الحكاية أمرًا بدهيًا، فإذا كانت غاية الطفيلي هي الحصول على شيء لا يحوزه بل يملكه الآخرُ، أصبح حضور الطفيلي مُرتبطًا بصورة مباشرة بحضور الآخر الذي سيمارس عليه الطفيليُ احتياله الذي هو مناط تحقيقه هدفه المُرتهِن بهزيمة الآخر هزيمة عقلية، فالحصول على الشيء يتحول في سياق التطفيل إلى اقتناص للشيء عبر مغامرة ذهنية تتمركز في بؤرتها الحيلة.

---

(١) تيار الواقعية في الرواية: د/عبد الله بن عتو، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢١، عدد ٤، إبريل ١٩٩٣م، ص٥٠.

وعلى الرغم من ثبات القيمة الوظيفية للحيلة ـ بوصفها أحد أهم القرائن المحيلة إلى تفوق ذات الطفيلي على المستوى العقلي ـ فإن هذا الثبات القيمي يتوازى مع تنوع ثنائي على مستوى آلية حضورها النصي، هذا التنوع الذي يحمي الحيلة من الوقوع في شرك الثبات ـ على مستوى التجلّي النصي ـ المُفضي إلى تفريغ حمولتها الدرامية وإجهاض خصوبتها الدلالية، ويمكننا ـ بقليل من الاختزال ـ توزيع الحيل التي يمارسها الطفيلي على محورين رئيسين، هما محور الحيلة البسيطة ومحور الحيلة المركبة.

وتستند هذه الرؤية التصنيفية الثنائية إلى العلاقة بين فعل المبادرة وفاعله، فإذا كان فعل المبادرة قد أنتج دلالته في النص السابق من خلال نهوض شخصية الطفيلي به ـ ومن ثم يظل حضور الآخر مؤطّرًا بتخوم الشخصية المتعرضة للمفاجأة ـ فإن هذا يعني أننا نصير بإزاء الحيلة البسيطة ـ التي لا تعني بساطتها هنا ضآلة قيمتها الدرامية التأثيرية ـ وإذا كان الطفيلي هو المُتحكِّم في بداية فعل الاحتيال في محور الحيلة البسيطة فالأمر يتباين على مستوى المحور الثاني "الحيلة المركبة" حيث يصبح الآخر هو المبادر بفعل الاحتيال بغية مفاجأة الطفيلي، ومن ثم يتحوّل الطفيلي إلى شخصية تمارس دورها المؤطر بحدود "رد الفعل العكسي" المُنتِج لحيلة مُضادة تقهر حيلة الآخر في الوقت ذاته الذي تعمل فيه كوسيلة تمهيدية لحيلة جديدة يتحقق عبرها هدفه في الحيازة.

ففي المثال السابق نلفي الطفيلي هو الذي يبادر الآخر بالخداع، بما يجعل من الطفيلي نموذجًا للذات المرسلة ويحول الآخر إلى ذات مستقبلة لتبعات فعل الخداع / الاحتيال، هذه البساطة التوزيعية على مستوى الفاعلين تغدو أكثر تعقيدًا في حالة الحيلة المركبة المتعالقة بالتبدل في مواقع الفاعلين، ونمثل لها بالنص التالي:

"وبينما قوم جلوس عند رجل من أهل المدينة يأكلون عنده حيتانًا استأذن عليهم أشعبُ، فقال أحدُهم: إن من شأن أشعب البسط إلى أجلّ الطعام، فاجعلوا كبار هذه الحيتان في قصعة بناحية، ويأكل معنا

الصغار، ففعلوا، وأُذن له، فقالوا له: كيف رأيك في الحيتان؟؛ فقال: والله إن لي عليها لحردًا شديدًا وحنقًا، لأن أبي مات في البحر وأكلته الحيتان، قالوا له: فدونك خذ بثأر أبيك، فجلس ومد يده إلى حوت صغير، ثم وضعه عند أُذنه، وقد نظر إلى القصعة التي فيها الحيتان في زاوية المجلس، فقال: أتدرون ما يقول لي هذا الحوت؟ قالوا: لا ندري، قال: إنه يقول: إنه لم يحضر موت أبي ولم يدركه لأن سنه يصغر عن ذلك، ولكن قال لي: عليك بتلك الكبار التي في زاوية البيت، فهي أدركتْ أباك وأكلته"(١).

نستقبل عبر هذا النص مُغامرة ذهنية بين طرفين، يحاول كلٌّ منهما - من خلال التذرع بعنصر الحيلة - أن يحقق مصالحه، الطرف الأول هو "أشعب" الطفيلي الساعي إلى اقتناص الطعام، والطرف الثاني يتمثل في "الجماعة" الحائزة للطعام، ويبدو النص منذ بدايته موحيًا بتفوق ذات الطفيلي، هذا التفوق الذي يتم الإلماح إليه عبر حيلة الجماعة المُمثلة في إخفاء السمك الكبير وإغواء الطفيلي بتناول السمك الصغير بوصفه الطعام المُتاح، هذه الحيلة المؤسسة على خبرة عميقة بطرائق تفكير الطرف الآخر/ أشعب (فقال أحدُهم: إن من شأن أشعب البسط إلى أجلّ الطعام، فاجعلوا كبار هذه الحيتان في قصعة بناحية، ويأكل معنا الصغار) فحيلة الجماعة تطرح نفسها بوصفها اعترافًا خافتًا بعدم قدرتها على التغلب على القدرات العقلية للطفيلي، هذا التغلب الذي يمكن أن يتم بمحاولتهم - الافتراضية - حرمانه الطعام كله، وكأن الجماعة هنا تحتال لتقليل خسائرها لا لنفيها وهو ما يؤشِّر لضعف موقفها أمام الطفيلي، فالجماعة على المستوى السردي التخيلي تخشى من الطفيلي وهو ما يبدو متناقضًا مع معطيات الواقع الذي يتم التعامل فيه مع الطفيلي بقسوة .

---

(١) العقد الفريد ج٦ ص٢٠٦.

هذا التناقض يؤسس للمفارقة بين النمطين المتخيل والواقعي، وهو ما يكشف عن رغبة السارد في تجلية الطفيلي بوصفه ذاتًا تملك أدوات تفوقها التي ترهب الآخرين، وهو ما يتم تعضيده عبر المتابعة القرائية، فالطفيلي يتعرَّض هنا للخداعٍ عندما يُنصب له شرك الهدف المُزيَّف، فالجماعة تقدِّم للطفيلي هدفًا وهميًا يتم إغرائه بحيازته عبر السؤال التحفيزي(فقالوا له: كيف رأيك في الحيتان؟) وبالفعل يقع الطفيلي ضحية لهذا السؤال المُلتبس فيقر بعزمه على الانتقام من الأسماك التي كانت سببًا في مقتل والده، ولا شك أن الجماعة تدرك زيف حكاية مقتل الأب ولكنها تعزف على تغذية هذه الرغبة ما دامت ستتوجه إلى الهدف المُزيَّف، غير أن الطفيلي المُحتال سرعان ما يكتشف احتيال الآخرين عليه، هذا الاكتشاف الذي يتم عبر فعل الرؤية (وقد نظر إلى القصعة التي فيها الحيتان في زاوية المجلس) المؤشِّر إلى تجلِّي الحقيقة واكتمال درجة الوعي المعرفي للطفيلي، هذا الوعي المُكتمِل الذي يخول له النجاة من فخ الحيلة الإغوائية عبر حيلة مضادة تختزل هدفين الأول كشف الحيلة السابقة والثاني تحقيق الهدف الرئيس في اقتناص أجلّ الطعام وأفضله، ويرتفع المؤشر الدرامي للحيلة عندما نلفيها مؤسسة على الهدف المزيف الذي توظِّفه الجماعة لخداع الطفيلي وهو الحيتان الصغيرة (أتدرون ما يقول لي هذا الحوت؟ إنه يقول: إنه لم يحضر موت أبي ولم يدركه لأن سنه يصغر عن ذلك، ولكن قال لي: عليك بتلك الكبار التي في زاوية البيت، فهي أدركت أباك وأكلته) فيغدو هذا الهدف علامة على وهمية حيلة الجماعة وزيفها بدوره في تفكيكها وإبراز اهتراء عناصرها، في الوقت ذاته الذي يدعم نجاح الطفيلي المتواصل في حيازة الطعام بوصفه الشخصية القادرة على استدعاء الحيلة في الأوقات كلها مما يرشح إلى التعامل مع الطفيلي باعتباره "مجموعة من الممكنات يستطيع - حسب هواه - إخراجها إلى الفعل واحدًا بعد الآخر"[1].

---

(١) المقامات ــ السرد والأنساق الثقافية ــ عبد الفتاح كليطو، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص٣٩.

ويتبدى التعقيد - على مستوى الطبيعة البنائية للحيلة - من خلال حدوث تبدل واضح ومستمر في طرفي عملية الاحتيال "المُحتال/ الفاعل" و"المُحتال عليه/المفعول" الأمر الذي يحفز لتقديم تصور مفهومي لعملية الاحتيال المركبة بوصفها عملية تتمتع بمرونة تبادلية على مستوى المواقع السردية، فالحيلة المُركَّبة تصنع دراميتها بارتكازها على المُفارقة على مستوى الفاعلين والمُستقبلِين، فما نظنه فاعلاً مُحتالاً في بداية العملية يتحول في نهايتها إلى مفعول مُحتال عليه، والعكس صحيح.

ويمكننا تحديد مورفولوجيا الحيلة المركبة في النقاط الثلاث التالية:

- الآخر يحاول الاحتيال على/خداع الطفيلي.
- الطفيلي يدرك عملية الاحتيال/الخداع.
- الطفيلي يحتال على/يخدع الآخر.

إن الفرق الجوهر بين الحيلة البسيطة والحيلة المركبة أن فعل الاحتيال الذي يتصدَّى له الطفيلي يكون حاضرًا في الحيلة المُركَّبة بوصفه رد فعل على محاولة خداع الآخر له، مما يهيئ لحدوث التبدُّل في المواقع، هذا التبدُّل الذي يتم عبر مراحل ثلاث؛ ففي بداية عملية الاحتيال المركبة نصير بإزاء مواقع محدد على مستوى فاعليها، حيث يتمركز الآخرُ في موقع المُحتال ويتمركزُ الطفيليُ في موقع الضحية المُحتال عليها، وعندما يبدأ الطفيلي في إدراك الدائرة الاحتيالية التي تم الزج به داخل حدودها تبدأ المرحلةُ الثانية - وهي أكثر المراحلة مراوغة - حيث يتزحزح الطفيلي عن موقع المُحتال عليه باتجاه موقع وسطي مدفوعًا بخبرته المعرفية المتنامية التي يحصِّلها بفضل إدراك حدود حيلة الآخر، وبالتوازي يحدث عدولٌ في موقع الآخر الذي يتموقع بالتبعية في المنطقة الوسطى ذاتها - ولكن بصيغة سلبية تراجعية - نتيجه ما يصيبه من نقص معرفي يتم عبر عدم إدراكه انكشاف لعبته الاحتيالية، فهذه

المرحلة هي مرحلة تمهيدية للمرحلة الثالثة، فالطفيلي يجاوز موقع المُحتال عليه دون أن يصل إلى موقع المُحتال، والآخر يفارق دوره كمُحتال دون أن يتقمص دور المُحتال عليه، وتأتي المرحلة الثالثة ليهيمن الوضوح على فاعلي المواقع السردية فيحدث تبادل للأدوار بشكل شفيف وعكسي، حيث يبدأ الطفيلي في نسج خيوط شبكته الاحتيالية في محاولة تحقيق هدف مزدوج يتمثل الهدف الأول في القضاء على فاعلية حيلة الآخر، ويتحدد الهدف الثاني في عدم الاكتفاء بكشف حيلة الآخر وإنما باستبدال حيلة جديدة بها، فيبدأ الطفيلي في ممارسة دوره الأثير في الاحتيال على الآخر الذي يتحول إلى دور المُحتال عليه بشكل صريح في حين يتحوّل الطفيلي إلى دور المُحتال، هذا التحول الذي يغذّي عنصر الإثارة داخل النص باعتبار "أن التأرجح في الأدوار يضيف إلى عمق الإثارة"[1].

إذا كانت الحكاية المُستندة إلى الحيلة البسيطة تحتفظ لذاتها بإيقاع منتظم ناتج عن الثبات على مستوى مواقع الشخصيات، بحيث يبدأ الطفيلي الحكاية فاعلاً والآخر ضحية، وتنتهي الحكاية محتفظة لكل منهما بالدور الوظيفي عينه، فإن الإيقاع الدرامي للحكاية المُنطوية على الحيلة المركبة يبدو أكثر تدفقًا، فالحيلة المُركبة تشحن النص بمزيد من دفقات التوتر الدرامي الناتج عن تشابك مسارات الأحداث وتقاطع اتجاهاتها، وهو ما يمكن التأكد منه بمتابعتنا النص التالي:

"أخبرني أحمد بن علي بن محمد المُحتسب، حدثنا عبد الله بن محمد بن أحمد المقري، حدثنا الزبير بن بكار، حدثني عمي مصعب قال: نزل بعضُ أهل البصرة على مدينيّ وكان صديقًا له، فألحّ على المدينيّ بطول المقام، فقال المدينيٌّ لامرأته: إذا جاء غدًا فإني أقول لضيفنا كم ذراعًا

(١) بناء النص التراثي ص٤٧.

تقفز؟ فأقفزُ أنا من العتبة إلى باب الدار، فإذا قفز الضيفُ أغلقي الباب خلفه، فلما كان من الغد قال له المدينيُّ: كيف قفزك يا أبا فلان؟ قال: جيد، قال، فوثب المدينيُّ من داخل منزله إلى خارج الدار أذرعًا، فقال له: ثِبْ، فوثب إلى داخل الدار ذراعيْن، فقال له: أنا وثبتُ إلى خارج الدار أذرعًا وأنت وثبتَ إلى داخل الباب ذراعيْن، قال: ذراعين إلى داخلٍ خير من أربعة إلى بَرًّا"[1].

فصاحب البيت هنا على الرغم من قبوله استضافة الطفيلي بوصفه صديقًا ـ غريبًا عن المدينة ـ فإنه يضيق بطول مدة إقامته دون أن يستطيع التصريح بهذا الضيق أو التوجه إليه بطلب مغادرة المنزل لما يمثله هذا الطلب من تعارض مع المنظومة القيمية الأخلاقية المرسخة للالتزام بإكرام الضيف ومعاونة الصديق وغوث الغريب، إن هذا التعارض بين الرغبة المتغياة والواقع الذي تتجذَّر فيه معطيات قيمية تجابه هذه الرغبة يجعل الذات في حاجة إلى التوسل بآلية احتيالية تحقق من خلالها رغبتها في نفي الطفيلي خارج حدود البيت، وهو ما يتحقق عبر الشراكة الذهنية بين الرجل و زوجه ـ نموذج المرأة الذكية ـ وتنتج هذه الشراكة حيلةً تبدو قادرة على تحقيق غرضهما المشترك في دفع الطفيلي إلى المغادرة، وتأتي مرحلة التنفيذ لتخلق معادلاً مرجعيًا يترجم نتاج الشراكة الذهنية ويبلور ما تمخضت عنه، ولأن الحيلة ـ كما خطط لها الزوجان ـ تتكون من شقين متراتبين، يبدأ الزوجان في تنفيذ الشق الأول الممثل في إغواء الطفيلي بتحقيق نصر شكلي على الآخرين/الزوجين، يكون مدعاة للسعادة المؤقتة للطفيلي والسعادة الدائمة للزوجين لما يتراتب عليه من تحقيق المغادرة، وهو ما يحدث بقيام صاحب البيت وزوجه بإيهام الطفيلي بقدراتهما الجسمانية المحدودة مقارنة بقدراته التي لابد أن تدفعه إلى ممارسة فعل القفز بشكل أفضل منهما بوصف القفز خارج

---

(١) كتاب التطفيل ص٨٣.

البيت هو الشق الثاني من الحيلة، وبينما ينفذ الزوجان الجزء الأول من حيلتهما بنجاح تام مما يدفع المتلقي لتهيئة أفق انتظاره لاستقبال هزيمة الطفيلي، تزداد البنية الدرامية تعقيدًا بتوالد عنصر المفارقة، عندما يراوغ الطفيلي توقعَ المتلقي بقيامه بفعل لا يتم التمهيد إليه وهو القفز إلى الداخل لا إلى الخارج، وهو ما يعلن عن كشفه حيلة الزوجين ـ وتمسكه بوجوده الداخلي ـ ومجابهتها بممارسة عملية يتم تحديد فلسفتها بعبارته الختامية المُعلِنة عن انتصاره ونجاته من خسارة موقعه الداخلي الأثير (ذراعين إلى داخلٍ خير من أربعة إلى بَرًّا) لتتحول المعركة الذهنية غير المباشرة إلى مكاشفة فاضحة، يدرك عبرها المتلقي التبدلَ على مستوى الأدوار، فالطفيلي الذي يحضر في البداية مُحتالاً عليه ينتقل مع ختام الحكاية إلى دور المُحتال، أما "صاحب البيت فيبدأ سرد الحكاية باعتباره عنصرًا فاعلاً، ولكنه ينتهي كمريض، وهو في هذه الحالة يأخذ صفة الضحية"[1]. فالتعقيد الدرامي يدخل في علاقة طردية مع التعقيد البنائي المستند إلى التعدد الوظيفي لعنصر الحيلة الذي ينتج شكلاً مورفولوجيًا ثلاثي العناصر:

- الطفيلي يطلب الضيافة المستمرة ضمنيًا.
- صاحب البيت يتجنَّب هذا الطلب دون أن يرفض بشكل صريح درءًا للتعرض لاستهجان الوعي الجمعي ـ المؤمن بمبدأ الاستضافة الموازي لفعل إكرام الضيف ـ مستعينًا بالحيلة.
- الطفيلي يفرض ضيافته على صاحب البيت بالوسيلة ذاتها التي لجأ إليها صاحب البيت أي بالحيلة.

ويعد الانتصار الذي يحققه الطفيلي في نهاية الأخبار ـ معظمها ـ أحد أبرز الحقائق النصية التي تغوي بإعادة مساءلتها "فالطفيلي ينتصر على

(١) بناء النص التراثي ص٤٧.

جميع العقبات التي تواجهه ويحتفظ بوضعه كفاعل محرك"[1] فنتيجة الحيلة التي يمارسها الطفيلي تظل محسومة بشكل دائم لصالحه مما يؤسس لحالة ترابط ثنائي دائم بين حيلة الطفيلي ونجاحها المستمر، فالطفيلي دائمًا هو المُنْتصِر القادر على اقتناص ما يتغيَّاه من الآخر، والآخر هو المهزوم دائمًا الذي يقف عاجزًا أمام حيلة الطفيلي فيتم استلابه دون أن يستطيع مقاومة هذا الاستلاب أو الدفاع عما يحوز، يحدث هذا سواء أكانت الحيلة مركبة أم بسيطة، ولكن في حالة الحيلة المركبة يكون انتصار الطفيلي ذا فاعلية تأثيرية عالية النبرة، وذلك لأنها ـ أي الحيلة المركبة ـ تنطوي على فعلين إيجابيين بالنسبة للطفيلي، الفعل الأول هو الانفتاح المعرفي المتمثل في اكتشاف حيلة الآخر وهو انتصار ذهني ومعنوي دون أن يصل إلى حد الانتصار المادي المُتحقِّق بنجاحه في حيازة ما يملكه الآخر، ويؤدي هذا الفعل دور المُقدِّمة المُنبئة بهزيمة الآخر على المستويات الثلاثة؛ الذهنية، والمعنوية، والمادية، والفعل الثاني فعل الاحتيال الذي يتراتب عليه اغتصاب الطفيلي غايته من الآخر ونيله المكافأة الختامية.

إن تكريس النصوص للتفوق الذهني الدائم للطفيلي في مقابل التدني التفكيري للآخر يمكن التعامل معه بوصفه أكثر العلامات النصية صراحة على تعاطف السارد مع الطفيلي، هذا التعاطف الذي يطرح مؤشراته النصية بالمفارقة بين الممارسة النصية ونظيرتها الواقعية؛ فإذا كان الطفيلي ينتصر بشكل دائم داخل النص السردي الإبداعي فإن هذه الديمومة لا يمكن تصور حدوثها على مستوى النص الواقعي المرجعي، إذ إن احتماليات نجاح الطفيلي في حيلته تتعادل مع احتماليات فشله ـ على مستوى الواقع ـ وعندما يفارق السارد هذه التعادلية لصالح التكريس للتفوق المستمر للطفيلي فإن هذه المفارقة تغدو مرفودة

---

(١) بناء النص التراثي ص٨١.

بأهداف عميقة للسارد، فالسارد يجنح إلى إحداث انزياح في نتيجة الصراع بين الطفيلي والآخر سواء بالاستبدال - أي بتغيير النتائج لصالح الطفيلي - أو بالانتقاء - انتقاء الأخبار الداعمة لانتصار الطفيلي - فيمنح الطفيلي النهايات السعيدة عبر مكافأته - حيث "تحدِّد نهاية العمل إطار بنيته الدلالية الشاملة"(١) - بتأسيسه التناغم بين المُتمنَّى والمُتحقِّق، وكأن النجاح هو قدر الطفيلي، فإسحاق بن إبراهيم الموصلي يتم مكافأته من المأمون بعد نجاح حيلته في الحصول على الإشباع بالتواصل مع الجارية "فأخبرتُه بخبري فقال: عليّ بالرجل الساعة..وأمر له بمائة ألف درهم.. وأمر لي بخمسين ألف..فربحتٍُ واللّه بتلك الرّكِبة وأربحتُ"(٢) والطفيلي - الذي يخدع الأب بادعاء كونه رسولاً من الابن الغائب - يحوز ما يرغب من الطعام "فأمر بالطعام فقُدِّم إليه، وجعل يأكل"(٣) وأشعب ينجح بحيلته في السخرية من الآخرين المحاولين خداعه وفي الوقت ذاته ينجح في تناول الطعام الأفضل ".. قال: إنه يقول: إنه لم يحضر موت أبي ولم يدركه لأن سنه يصغر عن ذلك، ولكن قال لي: عليك بتلك الكبار التي في زاوية البيت، فهي أدركت أباك وأكلته"(٤)، والطفيلي الضيف يتمكّن عبر حيلته من الاحتفاظ بمساحته المكانية داخل البيت ومساحته الذهنية والروحية في وعي المتلقي "قال: ذراعين إلى داخلٍ خير من أربعة إلى بَرًّا"(٥).

فهذه الانتصارات المتتالية تكشف تبني النص وجهة نظر الطفيلي في مواجهة الآخر الممثل للرؤية الجمعية للسياق المحيط ومعطياته وآليات اشتغاله، بما يحيلنا إلى مفهوم النص الدعائي الذي يسعى عبره السارد إلى ترويج مجموعة من القيم الفكرية وبثها إلى المتلقي ومحاولة

(١) الرواية الجديدة ص١٦٦.
(٢) الأغاني ج٥ ص٣٩٠ ، وانظر كتاب التطفيل ص١١١.
(٣) العقد الفريد ج٦، ص٢٠٦.
(٤) السابق ج٦، ص٢٠٦.
(٥) كتاب التطفيل ص٨٣.

تصديرها إلى ذهنيته وفق وسائل إقناعية محددة، فالنص السردي "يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من خلال بعده النثري وخلقه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش، إنه يخلق عالمًا وسيطًا بواسطة اللغة، ومن خلاله يمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل جزئياته وتفاصيله"(١).

ولما كنا هنا في مواجهة فعل التطفيل الذي هو فعل يدخل في علاقة تناقض مع الرؤية الأخلاقية للسياق المحتضن له، فإن السارد يلفي نفسه مضطرًا إلى مواجهة موقف حرج يتسم بالصراع بين قناعاته الفكرية التي يسعى إلى إيصالها للآخرين وقدرته على مواجهة سلطة المجتمع بحضورها الطاغي وسلطتها المطلقة "فصوت السلطة متعالٍ، يوجّه الحدث ويخلقه، له لغته الخاصة، لغة إيمانية يقينية ودعائية"(٢) هذا المجتمع المتبني لوجهة نظر مضادة لهذه القيم، إن السارد يتلافى الصدام بلجوئه إلى توظيف تقنية القناع الأليفة "فالقناع رمز يتخذه السارد ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات"(٣) فالسارد يتستر خلف إحدى الشخصيات التي يتم رسم صورتها النصية كشخصية تحمل القيم الفكرية ذاتها التي يقتنع بها هذا السارد "فالقائل في الزمن القديم ليس إذن..سوى قناع رقيق جدًا وضعه الكاتب، وقد عمل جهده ليلفت نظر المروي له إلى العلاقة الحميمة بينهما"(٤) ويترك هذه الشخصية في مواجهة المتلقي، ليتقي بذلك التصادم المباشر مع المتلقين، مع مراعاة اتسام هذه الشخصية بسمات خاصة تسهم في تقاربها من ذهنية المتلقي وروحه، كاستحضارها بوصفها

---

(١) انفتاح النصّ الروائيّ ـ النصّ والسياق ـ: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ص١٤٠.

(٢) السابق ص١٤٨.

(٣) أشكال التناص الشعري: د/ أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠٠٦، ص٢٦٥.

(٤) الراوي في السرد العربي المعاصر ـ رواية الثمانينات بتونس ـ محمد نجيب العمامي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص٢٤٩.

إحدى الشخصيات ذات المرجعية التاريخية - الحاضرة بحضور الخبر السردي - فالسارد يتكئ على التاريخ ويفيد من سياقاته التي تمنح البطل غطاء شرعيًا، وكأن المبدع يراوغ عبر هذه الممارسة التقنية الوضعَ القاهر الذي يراه فارضًا حضوره من عصور سابقة وصولاً إلى عصره - "ومن هنا تغدو الشروط التاريخية للنص عناصر أساسية في بلوغ دلالة النص ذاته، وليست عوامل خارجية مسقطة عليه إسقاطًا"[1] - حيث تتكرر معطياته وتنسخ ملابساته، فيمنح عبر فعل المكافأة الختامي بارقةَ الأمل للراغبين في مجاوزة مواقعهم التحتية "فالشخصية القصصية لا تواجه إذن القدر، وليس عليها قدرٌ مُسلَّط، وإنما هي تتبع مسيرة ناتجة عن قوتين، قوة الرغبة، رغبتها، وقوة العقبات التي يضعها المجتمع في طريقها، ومن هنا فإن الشخصية كائن اجتماعي بالمعنى القصصي"[2] وكأن السارد "يلجأ إلى التاريخ ليكتب الواقع التاريخي، واللجوء إلى التاريخ في هذا السياق مرتبط بمعطيات الواقع الذي ينتج الكاتب نصه في إطاره، ومن خلال شروطه..إن الكاتب يلجأ إلى وسائل بنائية مراوغة مزدوجة الدلالة"[3] كإظهار الشخصية بوصفها شخصية مقهورة تتعرض لضغوط المجتمع الذي يحرمها حقها في حيازة ما يتوافق مع قدراتها العقلية المميزة، وكاتسامها بالروح الساخرة الفكاهية، هذا ما قام به المبدع العربي في نص التطفيل حين أعلن عن ذلك - للقارئ الواعي القادر على سبر أغوار النص - عندما ختم الأخبار بإعلان حيازة الطفيلي هدفه الذي سعى إليه منذ بداية الحكاية ومكافأة السياق المحيط - الذي كان يرفضه - له "وهذا الموقف في حقيقة الأمر هو إعادة قراءة للتاريخ، لأن التاريخ هو حدث في الماضي يمكنه أن يفيدنا في رؤية

---

(١) في سوسيولوجيا النص الروائي، د/عبد الرزاق عيد، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م ص٣٥.

(٢) في السرد ص١٣١.

(٣) الرواية الحديثة في مصر ــ دراسة في التشكيل والأيديولوجيا ــ د/ محمد بدوي، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص٨٠.

الواقع، فإن قراءة التاريخ ما هي إلا قراءة للواقع، وذلك لأن كل واقع سيتحول إلى تاريخ وبالتالي يسجل التاريخ تجربة كانت واقعًا في سياق حضاري ما"[(١)] فنجاح حيلة الطفيلي يصير نجاحًا متناغمًا مع طموحه ومُعالجًا لأزمته ومُكمِّلاً للنقص في واقعه المعيش وعلامة على تبني السارد لموقف الطفيلي وروافده الفلسفية "فإذا كانت الشخصية تثير الدهشة والفكاهة والتأمُّل فإن المُمارِس يهدف من خلالها إلى تحقيق أهداف أخرى بعيدة تتمثّل في الكشف عن الذات الجماعية، لهذا يُمكن القول إن مفارقة الشخصية: جهل للذات وكشف للذات"[(٢)].

غير أن بعض النصوص تبدو ـ للوهلة الأولى ـ مُتخِذة موقفًا مغايرًا لهذا النسق الختامي، حيث يظهر الطفيلي في صورة المُحتال عليه المُتعرِّض للخداع ـ ومِن ثَمَّ للهزيمة ـ من الشخصية التي يواجهها فتتغلب عليه وتحرمه غايته، وهو ما يطرح تناقضًا صريحًا مع ما تعاملنا معه بوصفه حقيقة نصية راسخة ويعد النص التالي نموذجًا لهذه النوعية ـ الاستثنائية ـ من النصوص: "أنبأنا الحسين بن محمد الرافقي، أنبأنا علي بن محمد بن السري، حدثنا أحمد بن الحسن المقري، حدثنا محمد بن أحمد المقري، قال: عمل طفيليٌّ وليمةً فدخل عليه طفيليان فعرفهما، فأصعدهما إلى غرفة له حتى أطعم من أراد، ثم نزل بهما فقال لهما: لا أصغر الله ممشاكما، فأخرجهما ولم يأكلا من الطعام شيئًا"[(٣)].

إن الطفيليين يتعرضان للخداع من قبل صاحب الوليمة، هذا الخداع الذي يحدث عبر إدراك صاحب الوليمة لهدفهما في حيازة الطعام، مما يسمح له بالتغلب عليهما بممارسة الحيلة الممثلة في حبسهما بعيدًا عن

---

(١) الخروج وظيفة درامية في الخبر القصصي ، دراسة في ضوء السرد، د/جلال أبو زيد، مجلة فيلولوجي، كلية الألسن، القاهرة، يونيه ٢٠٠٧م ص٨٦.

(٢) أنماط الرواية العربية الجديدة : د/شكري عزيز ماضي، سلسلة عالم المعرفة، العدد٣٥٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م ص٣١.

(٣) كتاب التطفيل ص١٣٣.

فضاء الطعام، وإخراجهما في الوقت الذي لا يستطيعان فيه أن يمارسا أي شكل احتيالي لانتفاء حضور الطعام الهدف، مما ينتج ختامًا حكائيًا غير تقليدي - على مستوى أخبار الطفيليين - يعلن هزيمة الطفيليين وفشلهما في تناول الطعام (فأخرجهما ولم يأكلا من الطعام شيئًا).

إن إعادة النظر في هذه النوعية من النصوص ينفي هذا التناقض البادي، ويكرس للحقيقة النصية الخاصة بدعم النص انتصار الطفيلي الدائم؛ فمتابعتنا للنص تكشف أن الطفيليين قد تعرضا للخداع بالفعل وانطلت عليهما الحيلة بشكل كامل، ولكن فعل الخداع/الاحتيال ذاته يظل متأطرًا بحدود المجتمع الطفيلي، عندما يصير فاعله طفيليًا كذلك (عمل طفيليّ وليمةً) فصاحب الوليمة الهدف يغدو شخصية مُنتمِية لفئة الطفيليين، هذا الانتماء الذي يخول له فهم طرائقهم الاحتيالية وآلياتهم الخداعية وهو ما يتم الإشارة إليه عندما يثبت النص نجاح الطفيلي صاحب الوليمة في التعرف عليهما، فالتعرف الشكلي يعكس حدوث الانكشاف المعرفي الذي تتحدد عبره استراتيجية تعامل الطفيلي معهما (فدخل عليه طفيليان فعرفهما) حيث لا تترك النصوص هذا الآخر - الذي ينجح في خداع الطفيلي - دون تخصيص يعيد الأمور إلى نصابها، وكأن النصوص تعضد بعضها ببعض فالطفيلي لا يهزمه إلا طفيليٌّ وهو ما ينفي شبهة التناقض السابقة، لأن هذه الحقيقة لا تتعارض بأي حال من الأحوال مع حقيقة عدم قدرة الآخر - غير المُنتسِب إلى مجتمع الطفيليين - على هزيمة الطفيلي، وهو ما يكرس للتفوق النوعي البارز للطفيلي، فالطفيلي هو المثل الأعلى في الاحتيال والذكاء، ومن ثم فهو القادر على قهر الآخر دائمًا، ولا يوجد من يفوقه ذكاء وحيلة سوى طفيلي آخر.

ويدعم هذه الرؤية التحليلية للنص التطابقُ بين هذا النص ونص آخر[1]، غير أن صاحب الوليمة في النص الآخر يتجلى كشخصية لا تنتمي إلى فئة الطفليين، وهو ما ينتج عنه هزيمة هذه الشخصية أمام الطفيلي الذي يستطيع أن يجاوز خداعها له فيحتال عليها وينجح - كالعادة - في نهاية النص في حيازة الطعام، فتطابق المعطيات السردية يوحي بتوقع تطابق مماثل على مستوى النتائج بوصفها استتباعًا ضروريًا لهذه المقدمات، غير أن السارد المؤمِن بالتطفيل والراغب في إظهار الطفيلي في صورة موغلة في الإيجابية لا يسمح بهزيمته إلا على يد طفيلي آخر، وكأن السارد يفارق هذا التوازن على مستوى النتائج لصالح الصورة النصية المثالية لشخصية الطفيلي.

ثانياً: سطوة المكان في سرد ابن بطوطة:

ليس متغربًا أن نطوِّف في فنون السرد العربي، لنقطتع من نصوص الرحلة .. وكتب التراجم .. والمقامات .. وكتب التاريخ .. وغيرها من فنون الكتابة السردية العربية القديمة تلك النماذج التي تصمد أمام التحليل النقدي البنيوي، بل والسيميائي، لتؤكد لنا تلك المسلمة التي تقول بأن من طبيعة الآداب والفنون التناسخ والتراكم والتلاقي والتلاقح، سواء على المستوى الرأسي، عبر تلاقحات النصوص والأدباء في العصر الواحد، أم في مسارها الأفقي على خط الزمن.. من القديم إلى الحديث،

---

(١) نص هذا الخبر"حدثني أبو علي القرشي أن ابن دراج الطفيلي كان من أهل حران قدم بغداد فمر بباب قوم وعندهم وليمة، فدخل فإذا صاحب الدار قد وضع سلمًا، فكلما رأى إنسانًا لا يعرفه قال: اصعد يا أبي، قال ابن دراج: فصعدت إلى غرفة مفروشة حتى وافينا ثلاثة عشر طفيليًا، ثم رُفع السلم ووضعت الموائد، فبقى أصحابي قد تحيروا وقالوا: ما مر بنا مثل ذا قط، قلت: يا فتيان أيش صناعتكم؟ قالوا: الطفيلية، فقلت: فإيش عندكم في هذا الأمر الذي وقعنا فيه؟ قالوا: ما عندنا حيلة. قلت: فإذا احتلتُ لكم حتى تأكلوا وتنزلوا تقرون لي أني أعلمكم بالتطفيل؟ قالوا: ومن تكون بالله؟ قال: أنا ابن دراج، قالوا: قد أقرنا لك قبل أن تحتال لنا، قال: فجئتُ إلى صاحب الدار، فاطَّلعتُ عليه والناس يأكلون، قلتُ: يا صاحب الدار، قال: مالك؟ قلتُ: أيما أحب إليك تصعد إلينا بخوان كبير نأكل وننزل، أو أرمي بنفسي راسية فيخرج من دارك قتيلٌ ويصير عرسك مأتمًا؟ وجعلت أجر سراويلي كأني أريد أعدو وأرمي بنفسي، قال: فجعل صاحب الدار يقول: اصبر ويلك لا تفعل، وجعل يعجلهم ويقول: هذا مجنون، فأصْعَدوا إلينا خوانًا فأكلنا ونزلنا" كتاب التطفيل ص١٣٤.

من هذا المنطلق سنتناول عبر معايير القصة تلك النماذج القصصية من قصص ابن بطوطة.

المشهد .. مرآة لفضاء القصة والعالم:

المشهد في القصة أداة لتبطيء الحكي ومسرحة الأحداث المعروضة بالتبئير على شخوص المتكلمين وملفوظاتهم – سواء بشكل مباشر أم غير مباشر- مما يسهم في التمثيل المباشر للأحداث، من خلال رسم فضاء الأحداث وتصويرها تصويرا آنيا لحظة وقوعها بكل ما يحيطها من ملابسات وظروف؛ إذ يمثل المشهد "تقنية زمنية الغاية منها هي إحداث التوافق التام بين زمن القصة وزمن الخطاب باستعمال الأسلوب المباشر وإدماج الواقع التخيلى في الخطاب"(١).

وإذا كانت الصورة الخالصة للمشهد هي الحوار، فإنه من الملاحظ على المشهد في رحلة ابن بطوطة أنه غالبا لا يأتي في صورته الخالصة، وإنما يأتي مندرجا في بنية السرد، في مزج بين ما هو درامي ممثلا الحوار، وما هو غير درامي متجسدا في السرد التاريخي؛ بحيث يأتي المشهد مشبعا ومتضخما بتدخلات سردية، ومجاورا لبنى إجمالية وحذوف، وبنى وصفية تمثل استطرادات تتعلق بالشخصية أو بالمكان، وقد تأتى في صورة بنى تذكرية (استرجاعات)، أو تنبؤية (استباقات)؛ وهذه سمة غالبة على السرود التقليدية التي تعمل على تضخيم المشهد؛ والمشهد بطبيعته "يتضخم بالاستطرادات بكل أنواعها والاسترجاعات والتوقعات والجمل الاعتراضية والوصفية"(٢).

هذه الصورة العامة للمشهد يمكننا بقليل نظر أن نقف عليها مع النص التالي، الذي اقتطعناه من "رحلة ابن بطوطة"، حيث يختلط فيه الحواري بالسردي:

---

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.١/ ١٩٩٠، ص١٦٩. ويمثل المشهد –حسب ريكاردو وجنيت– نوعا من التساوي العرفي بين زمن القصة وزمن الخطاب. انظر: جيرار جُنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي – عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص١٠١، ١٠٢.

(٢) السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء القاهرة ١٩٩٨، ص١٢٠.

" والسبب الذي توقف به عطاؤها أذكره مستوفى: وهو أنه لما عزم الذي كان لهم عليَّ الدين على السفر،قلت لهم: إذا أنا أتيت دار السلطان فدرهوني على العادة في تلك البلاد، لعلمي أن السلطان متى علم بذلك خلصهم، وعادتهم أنه متى كان لأحد دين على رجل من ذوي العناية وأعوزه خلاصه وقف له بباب دار السلطان فإذا أراد الدخول قال له: دَرُوهَىْ، وحق رأس السلطان ما تدخل حتى تخلصنى، فلا يمكنه أن يبرح من مكانه حتى يخلصه، أو يرغب إليه في تأخيره. فاتفق يوماً أن خرج السلطان إلى زيارة قبر أبيه، ونزل بقصر هنالك، فقلت لهم: هذا وقتكم، فلما أردت الدخول وقفوا لي بباب القصر فقالوا لي دروهي السلطان! ما تدخل حتى تخلصنا. وكتب كتاب الباب بذلك إلى السلطان، فخرج حاجب قصة شمس الدين، وكان من كبار الفقهاء، فسألهم: لأي شيء درهتموه؟ فقالوا: لنا عليه الدين فرجع إلى السلطان فأعلمه بذلك، فقال له: أسألهم كم مبلغ الدين؟ فقالوا له: خمسة وخمسون ألف دينار، فعاد إليه فأعلمه فأمره أن يعود إليهم، ويقول لهم: إن خوند عالم يقول لكم: المال عندي، وأنا أنصفكم منه فلا تطلبوه به. وأمر عماد الدين السمناني وخداوند زاده غياث الدين أن يقعدوا بهزار اسطون، ويأتي أهل الدين بعقودهم، وينظروا إليها ويتحققوها، ففعلا ذلك، وأتى الغرماء بعقودهم فدخلا إلى السلطان وأعلماه بثبوت العقود، فضحك وقال: ممازحاً: أنا أعلم أنه قاض جهز شغله فيها. ثم أمر خداوند زاده أن يعطيني ذلك من الخزانة..." [(١)].

إن القصة هنا تنبني على المشهد، ومع ذلك فالمشهد لا يبدأ حقيقة إلا مع السطر السابع، وما قبلَه لا يعدو أنْ يكون تمهيدات استهلالية شارحة لحدود الموقف وسياقه، وإعدادا لمسرح الأحداث في سياق فضائها العام الذي تدور خلاله؛ حيث يتم إدراج المشهد في النص على سبيل

(١) ابن بطوطة (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي ثم الطنجي)، رحلة ابن بطوطة، ط. دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٣٤٨هـ/١٩٦٤م، ص٥١٦.

الاسترجاع تفسيرا للحظة الحاضرة من خلال ربط السبب بالمسبب "**والسبب الذي توقف به عطاؤها أذكره مستوفى وهو...**"، ومن ثم فمن الطبيعي أن نجد الحوار في هذا المشهد يأتي مقدما من خلال حضور واضح لوسيط سردي يحد من انسيابه ومن مشهديته، هو السارد/ الرحالة.

فالقصة مزدحمة بالبنيات التعليقية والوصفية التي لا تخلو من هدف توجيهي وتفسيري مباشر في سد الفراغات المعرفية في النص بإحالته إلى الماضي، أو ذكره للخلفيات الثقافية المحددة للشخصيات المشاركة في الحدث.

إن المشهد هنا يصير وسيلة للسارد تعينه على استكمال التصور للموقف والتجربة الحكائية التي تمسرحها القصة على لسان الشخصيات، ولا يكتمل البناء ويتم المعنى إلا بوجود أطراف العملية الحوارية؛ ذلك أن "الصوت عندما يتحدث فإنه لا يلتف حول ذاته، وإنما يلتف نحو الخارج، ومن ثم فهو دائم التعامل مع الأصوات الأخرى والمواقف الأخرى في مسارها الاجتماعي الخارجي التي تزكي عنده القدرة الحوارية "[1]. ومن ثم فالحوار، وتقنية المشهد بعامة أداة الكاتب في تصوير الفضاء بدلالته العامة والشاملة اجتماعيةً ونفسيةً؛ من خلاله نستحضر فضاء حضرة السلطان بالهند، ومظاهر المطالبة بالمال؛ فعادة هؤلاء القوم من الهنود " **أنهم متى كان لأحد دين على رجل من ذوي العناية وأعوزه خلاصه وقف له بباب دار السلطان ...**"، ونستحضر ذلك الذكاء الاجتماعي الذي تتعامل به ذات السارد/ الرحالة مع المدينين ومع السلطان، وكيف تنجح هذه الذات من خلال الحيلة في تحقيق هدفها؛ كل هذا ينجح المشهد في نقله لنا؛ إذ يعد ذلك من خصائصه[2].

---

(١) محمد نجيب التلاوى، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، كتابات نقدية (١١٧)، الهيئة العامة لقصور الثقافة – ديسمبر ٢٠٠١م، ص ٨٧.

(٢) من خصائص المشهد أنه يقوم بدور حاسم في تطور الأحداث وفى الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات. انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٦٦.

هذا الذكاء الاجتماعي الذي تعاملت به ذات الرحالة تجسد كذلك في تحديدها للمكان؛ فقد تأسست بلاغة الحوار في المشهد على اختيار المكان المناسب لإدارته؛ ذلك أنه حوار مفتعل منظم، ومن ثم فالمكان فيه سيكون عنصرا فاعلا، وكأن السارد وهو يمارس هذا الحوار المنظم يردد قائلا: "إن الفضاء مكان قوتي..."[١]. وهذا ما يؤكد لنا طبيعة الحوار الكاشفة عن عمق السياق الاجتماعي والإنساني الذي دار فيه؛ بحيث يحتاج الحوار في بنيته إلى تمثل كثير من المقولات البلاغية الأساسية، وبخاصة تلك المتعلقة بمراعاة المقام ومقتضى الحال. وإذا كان أول البلاغة - كما قال حكيم الهند - اجتماع آلة البلاغة، ومن ذلك أن يكون الخطيب متخير اللفظ لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة. فالعسكري قد علل قوله بأن ذلك "جهل بالمقامات وما يصلح في كل واحد منهما من الكلام، وأحسن الذي قال: لكل مقام مقال"[٢].

في قصة أخرى ستتكشف لنا بشكل أكبر قيمة المشهد بوصفه أداة لنقل تفاصيل العالم المحكي، وتصوير فضاء الحدث على نحو يمكِّن القارئ من معايشة التجربة المحكية؛ وذلك في وصف ابن بطوطة لمشهد حرق امرأة من نساء الهند نفسها مع زوجها على عادة الهنود، فيما يمكن أن نطلق عليه اسم **"قصة وفاء امرأة هندية"**، يقول:

" وانتهينا إلى موضع مظلم كثير المياه والأشجار، متكاثف الظلال، وبين أشجاره أربع قباب في كل قبة صنم من الحجارة، وبين القباب صهريج ماء قد تكاثفت عليه الظلال، وتزاحمت الأشجار فلا تُخلِّلها

---

(١) جان دوفينيو، فضاءات العرض المسرحي، ت: حمادة إبراهيم، طبع: مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، والكتاب منشور بالفرنسية، باريس ١٩٧٧، ص٧٣.

(٢) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ضمن الموسوعة الشعرية، ص ٥٢. وانظر: ص٣٨. الموسوعة الشعرية (الشعر ديوان العرب)، المجمع الثقافي أبو ظبي: ١٩٩٧- ٢٠٠٣م، الموقع الإلكتروني، والبريد الإلكتروني:
- http://www.cultural.org.ae-Website:
- e-mail:poetry@ns١.cultural.org.ae

الشمس، فكان ذلك الموضع بقعة من بقع جهنم، أعاذنا الله منها. ولما وصلن إلى تلك القباب نزلن إلى الصهريج، وانغمسن فيه، وجرَّدن ما عليهن من ثياب وحليّ، فتصدقن به. وأُتيت كل واحدة منهن بثوب قطن خشن غير مخيط، فربط بعضه على وسطها، وبعضه على رأسها وكتفيها. والنيران قد أُضرمت على قرب من ذلك الصهريج في موضع منخفض، وصب عليها روغن كنجت (كنجد) وهو زيت الجلجلان فزاد في اشتعالها، وهنالك نحو خمسة عشر رجلاً بأيديهم حزم من الحطب الرقيق، ومعهم نحو عشرة بأيديهم خشب كبار، وأهل الأطبال والأبواق وقوف ينتظرون مجيء المرأة، وقد حُجبت النار بملحفة يمسكها الرجال بأيديهم لئلا يُدهشها النظر إليها. فرأيت إحداهن لما وصلت إلى تلك الملحفة نزعتها من أيدي الرجال بعنف، وقالت لهم: مارا ميتر ساني ازاطش (آنش) من ميدانم أواطش است رهكاني مارا؛ وهي تضحك، ومعنى هذا الكلام: أبالنار تخوفونني؟ أنا أعلم أنها نار محرقة. ثم جمعت يديها على رأسها خدمة للنار، ورمت بنفسها فيها. وعند ذلك ضربت الأطبال والأنفار والأبواق ورمى الرجال ما بأيديهم من الحطب عليها، وجعل الآخرون تلك الخشب من فوقها لئلا تتحرك، وارتفعت الأصوات وكثر الضجيج. ولما رأيت ذلك كدت أسقط عن فرسي لولا أصحابي الذين تداركوني بالماء فغسلوا وجهي" [1].

لقد تعمدت إيراد النص شبهَ كامل ومرفودا ببعض بنياته التمهيدية الوصفية والسردية على السواء؛ حتى نستكشف كيف تتلاحم عناصر الخطاب السردي في تشكيلها للرسالة الموجهة للقارئ مجسدة لكل أجواء التجربة القصصية من فضاء، وأحداث، وبنية زمنية، وشخصيات مشاركة.

إن تلك الملابسات والعناصر تأتى محاكاة لسياق القصة المستمدة من الواقع، فهي تقدم لنا ما يسمى بسياق الموقف "context of situation"،

---

(١) الرحلة، ط. صادر، ص٤١٢، ٤١٣.

أو تقوم بنصب ما يسمى بالمسرح اللغوي للنص، الذي هو انعكاس الموقف الاتصالي على النص. وإذا كان الموقف من العوامل الخارجة عن اللغة/النص، وإذا كان سياق الموقف هو محيط الكلام، أي ما يحيط به من عوامل اجتماعية وثقافية وظروف اتصال خاصة، من مكان التكلم وزمانه، والأحداث أو الوقائع السابقة التي ترتبط بظروف إنتاجه، والمشاركين فيه.. عددهم وطبيعة شخصياتهم ومجال حديثهم، وما يصاحب الكلام من أفعال وحركات جسمية[1]؛ فإن النموذج السابق يكشف لنا هذا الوعي بقيمة تلك الإشارات والتصويرات المشهدية وأهميتها في بناء النص دلالياً، وإكسابه كثيراً من أسباب نصيته، فنلاحظ كيف أن هذه التصويرات المشهدية غالباً ما تأتى متصلة بالخطاب الحواري في شكل بنى تمهيدية لفتح الحوار، أو ختامية لإغلاقه، والتي تسعى لإلقاء الضوء على عناصر المسرح اللغوي الذي ينقل الموقف الاتصالي، والتي تتوزع على المحاور المختلفة التالية:

أطراف المشهد: وتتوزع في هذا المشهد بين أطراف سلبية يقتصر دورها على المشاهدة كابن بطوطة وكثير من جمهور الحاضرين، وأطراف إيجابية يأتي في مقدمتها أولئك النسوة اللاتي يخضن تجربة قاسية بحرق أنفسهن على مرأى ومسمع من كل ذلك الحشد من الرجال والنساء. ثم الرجال الذين يقمن بأداء مراسم الإحراق بإعداد الوقود وتهيئة النساء لخوض التجربة.

هيئة الحوار والمتحاورين: وكل ما يصدر عنهم من أشياء متصلة بالحديث، كالإيماءة والإشارة. وهنا نجد أن الحوار نفسه قد وُظِّف في وقت متأخر وعلى نطاق ضيق، بل إنه يأتي من طرف واحد، وعلى لسان المرأة التي تتحدى الرجال وترفض حجبهم النار عن عينيها حتى لا تدهشها النار، حيث نزعت الملحفة من أيديهم "وقالت لهم: مارا ميترساني

---

(١) انظر: محمد العبد، العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال، ط ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، دار الفكر العربي، القاهرة، حديثه عن "التداولية والموقفية" ص٨٦ وما بعدها.

ازاطش " آنش " من ميدانم أواطاش است رهكاني مارا؛ وهي تضحك".
إن المشهد هنا يبلغ ذروته عند هذا القول الذي يجسد ويشرح طبيعة المعتقد الذي يمارسه الهنود فيما يخص الحرق، فهو حرق يستند إلى أساس عقدي متمكن – كما نرى- في نفوس الهنود على المستوى الجمعي، الذي جسده هذا الحضور المكثف للمجتمع، وعلى المستوى الفردي الذي تفصح عنه مقولة المرأة وإشارتها غير اللغوية المرافقة **"وهي تضحك"**.

وسنجد أن هذه الإشارات والحركات المصاحبة وفيرة في النص، ومنها (وقوف – ينتظرون – نزعتها.. بعنف – كثر الضجيج – رمت بنفسها – ضربت الأطبال – ورمى الرجال – جمعت يديها). فكل فعل من هذه الأفعال – كل حركة، وكل إشارة – يستدعى في ذهن القارئ/ المتلقي تصورًا مشهديًّا لما حدث، ويجسد له الحدث المحكي واقعًا مرئيًّا ومسموعًا.

يلفتنا كذلك في مقول المرأة الهندية ذلك النهج الذي اتبعه السارد بحفاظه على ملفوظ الشخصية بلسانها الهندي، ثم تعقيبه عليه بالشرح **"ومعنى هذا الكلام أبالنار تخوفونني ؟ أنا أعلم أنها نار محرقة"**. إن هذا الإبقاء على منطوق الشخصية بصيغته المباشرة يُعدُّ وسيلة لكشفها، وسيلة لاستنطاقها بسذاجتها أو مكرها، بذكائها أو غبائها، بطيبتها أو شرها... إلخ؛ فمزية إدراج الحديث المباشر للشخصية "لا تقتصر على إطلاعنا على أفكارها بل تتضمن إطلاعنا على طريقة تفكيرها كما تعكسها لغتها"[(١)]. ومن ثم فملفوظ الشخصية هنا – إذا ما ضممنا له إشاراتها غير اللغوية - يظهر لنا مدى إصرار المرأة على خوض التجربة، ومن ثم يكشف عن عمق المعتقد الراسخ في وعيها ووجدانها، بحيث يهون عليها الأمر.

---

(١) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة ، **free indirect speech** .

الإبقاء على ملفوظ الشخصية يُعد نوعا من التوشية على مستوى فضاء النص – كما أشار حميد لحمداني[1]- ومن ثم يستحضر معه دلالات نصية مهمة، كما يتعدى ذلك إلى قيمة أكثر أهمية تتجسد في تمكين القارئ من استحضار فضاء الأحداث، إن قارئا لهذه القصة – على اختلاف أنماط القرَّاء- لن يفلت من غواية ملفوظ المرأة الهندية، سيحاول تلفظ الكلمات الهندية رغم جهله بقواعد نطقها. هذه المحاولة في ذاتها كفيلة بخلخلة وعيه، ومساعدته على استحضار ذلك الفضاء البعيد هناك حيث تحل الكلمات الهندية محل العربية في لغة التخاطب، وستتبني في مخيلته صورة المرأة الهندية وهي تجابه النار بتحدي مَن لا يخاف الموت وفاء للزوج المحبوب.

مكان الحدث: وقد تكفلت بنية الاستهلال الوصفية باستغراق أوصاف المكان الذي يمثل إطارا للمشهد في القصة، وهو مكان يتناسب – من خلال قرائنه الوصفية- تمام التناسب مع الحدث؛ الذي هو إحراق أولئك النساء؛ إنه "موضع **مظلم** كثير المياه والأشجار **متكاثف الظلال**، وبين أشجاره أربع قباب، في كل قبة صنم من الحجارة. وبين القباب صهريج ماء قد **تكاثفت عليه الظلال، وتزاحمت الأشجار فلا تتخللها الشمس**. فكان ذلك الموضع **بقعة من بقع جهنم**، أعاذنا اللّه منها".

إنه مكان مشحون بمعاني الرهبة والخوف، وهو لا ينقل لنا تفاصيل العالم المتخيل الذي يصوره المشهد فحسب، وإنما يأتي تصويرا لأثر هذا المشهد في وعي السارد/الرحالة، وهو الأثر الذي لخصه لنا في ختام المشهد بإصابته بحالة من الإغماء كاد يسقط على إثرها من على

(١) يسمي حميد لحمداني هذا النمط من التوظيف النصي بـــ"الكتابة المتخللة"، ويقول عنها وعن دورها في بناء فضاء النص: "ووظيفة هذا التشكيل متصلة أيضا بالتحفيز الواقعي، وهي ترد في الحوار غالبا، ويتفاعل معها القارئ بردود أفعال مختلفة حسب الرصيد الثقافي الذي يتميز به كل قارئ". انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.١/١٩٩١م، ص٥٩.

حصانه لولا تدارك أصحابه له. وبذلك تتجسد قيمة المشهد في إبرازه للأشياء، وتجسيده للعالم المحكي، ولعناصر التجربة المحكية وظروفها المحيطة في محاولة للإيهام بواقعية الحكي[1].

وإذا كان الحوار – الذي هو لحمة المشهد – لا يأتي غالبا إلا متصلاً بالبنية السردية القائمة على صيغة الحكي التاريخي، ومجاوراً لها، فإنه يؤدى دوره الجمالي التنويعي حينما ينقلنا من السرد التاريخي بصيغة الماضي، إلى الحكي بصيغة الملفوظ الحاضر المشهدي الكائن في اللحظة الآنية، ومن صيغة الحكي غير المباشر بضمير الغائب الـ "هو" إلى صيغة الحكي المباشر بضمير المتكلم الحاضر الـ " أنا " الحاضر في الخطاب، وما يستتبعه ذلك من الانتقال بمنظور الرؤية من الرؤية من الخلف و(الراوي العليم)، إلى الرؤية المصاحبة و(الراوي مع)؛ حيث الاستكشاف التدريجي للأحداث والمعلومات من خلال نمو الحوار، وتقدمه على لسان الشخصيات المتعددة المتحاورة، التي تحل بدورها محل الصوت الفردي للراوي.

إن المشهد بهذا المعنى – وبما قد يتضمنه من حوار - ينطوي على قيمة جمالية وفنية من حيث هو تنويع أسلوبي في مسار البنية السردية للقصة، وبوصفه توشية للسرد من خلال ما يضفيه عليه من حيوية النقل الحي لتجارب الحياة المنقولة على لسان الشخصيات المتحاورة بصيغة الحكي المباشر.

المكان البطل في قصة لحية الشيخ جمال:

تتحدد العلاقة بين المكان والشخصية في الكتابة القصصية، بما يشتركان فيه معا من تشكيل الأثر الأكثر بقاء واستمرارية من آثار عملية القراءة، إذ يتشكل هذا الباقي من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي – خاصة السردي- في أمرين[2]:

---

(١) يُعد الإيهام بالواقع أحد وظائف المشهد في السرد. انظر: محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ دراسة في الزمان والمكان، كتابات نقدية ع١٤٣، الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص١٥٢.

(٢) انظر: السابق، ص٢٢٩.

أولهما: المكان، **ثانيهما**: الشخصية التي تتحرك في هذا المكان.

وبذلك تمثل الشخصيات مكونا لا غنى عنه من مكونات القصة، فمن خلال أفعالها والعلاقات القائمة فيما بينها في إطار مكاني وآخر زماني تتشكل لحمة الحكاية – التي تمثل مادة السرد - وتأخذ ملامحها. وكأن النص السردي يضعنا أمام علاقة وطيدة ومتبادلة بين الشخصية والفضاء المكاني؛ فالمكان يتحدد بأثر الشخصية وحركتها خلاله، والشخصية يلزمها وجود فضاء تمارس فيه أفعالها.

وإضافة إلى هذا التضافر والتعالق بين الشخصيات والمكان في تشكيل النص القصصي، يبقى للمكان دوره الحيوي الأبرز في تشكيل الفضاء الدرامي للحدث في النص القصصي، "وسواء جاء في مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[1]. إن هذا الدور الدرامي للمكان يجسده فضاء المنزل باقتدار، بوصفه فضاء ثريا، ذا دلالات اجتماعية شديدة الثراء، هذا الدور الدرامي يمكننا تلمسه في الحكاية التالية في حديث ابن بطوطة عن أحد شيوخ الطرق الصوفية:

" يُذكر أن السبب الداعي للشيخ جمال الدين الساوي إلى حلق لحيته وحاجبيه أنه كان جميل الصورة حسن الوجه فعلقت به امرأة من أهل ساوة، وكانت تراسله وتعارضه في الطرق وتدعوه لنفسها، وهو يمتنع ويتهاون، فلما أعياها أمره دسَّت له عجوزاً تصدت له إزاء دار على طريقه إلى المسجد، وبيدها كتاب مختوم. فلما مرَّ بها قالت له: يا سيدي أتحسن القراءة ؟ قال: نعم! قالت له: هذا الكتاب وجَّهه إليَّ ولدي، وأحب أن تقرأه عليّ. فقال لها، نعم! فلما فتح الكتاب قالت له: يا سيدي إن لولدي زوجة، وهي بأسطوان الدار، فلو تفضلت بقراءته بين بابي الدار بحيث تسمعها. فأجابها لذلك. فلما توسط بين البابين أغلقت العجوز الباب، وأخرجت المرأة جواريها فتعلقن به، وأدخلنه إلى داخل

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص٣٠.

الدار. وراودته المرأة عن نفسه. فلما رأى أن لا خلاص له، قال لها: إني حيث تريدين. فأريني بيت الخلاء! فأرته إياه. فأدخل معه الماء. وكانت عنده موسى جديدة فحلق لحيته وحاجبيه، وخرج عليها، فاستقبحت هيئته، واستنكرت فعله، وأمرت بإخراجه، وعصمه الله بذلك، فبقى على هيئته فيما بعد. وصار كل من يسلك طريقته يحلق رأسه ولحيته وحاجبيه" [(١)].

بقليل تأمل في هذه الحكاية نكتشف كيف كان المكان مصدرا للمراوغة، ولتوليد الصراع الدرامي للأحداث؛ فالقصة تنطوي على فعل خداع قامت به المرأة بمساعدة العجوز والجواري، وذلك من خلال توظيف جيد للمكان، وهكذا نلاحظ دور المكان في تغذية درامية الحكاية، بحيث إن المكان "يؤلف الحدث (المزعوم روايته)، بل يخلقه... وبذلك لا تكون مهمة المكان هي وصف الفضاء المخصص للحدث، أو تحديده، بل تتمثل مهمته في تنظيمه تنظيما دراميا" [(٢)].

هذا التنظيم الدرامي يمكننا – إجمالا - استخلاصه من الحكاية السابقة في تلك الوظائف الدرامية التالية:

- **هوى** (عشق المرأة للشيخ جمال) = أزمة درامية.
- **اعتراض** (يتم عبر المكان) = محاولة للحل.
- **إعراض ورفض** = إحباط للمحاولة واستمرار للأزمة.
- **خداع** (يتم عبر المكان) = محاولة أخرى للحل.
- **مراودة** (تهيأت بفضل انغلاق المكان) = تصاعد الأزمة الدرامية.
- **خداع معاكس** (يتم باستخدام المكان) = محاولة للحل.
- **نجاة** = حل للأزمة.

فبدايةً تفجرت المشكلة وبرزت العقدة نتيجة حب المرأة للشيخ جمال، وهنا حاولت المرأة حل الأزمة بإشباع الرغبة، وذلك عبر فعل المعارضة في الطرق **"وكانت تراسله وتعارضه في الطرق وتدعوه لنفسها"**.

---

(١) رحلة ابن بطوطة، ط. صادر، ص٣٤.

(٢) جيرار جُنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حُزَل، أفريقيا الشرق٢٠٠٢م، ص٨٠ .

ورغم أن المكان هنا "**الطرق**" مفتوح، فإن الفعل "**تعارضه**" يحمل دلالة التضييق، وهو الأمر الذي يسبب – لا شك - حرجا للشخصية "الشيخ جمال الدين"، ولكنه كان يقابل هذا التضييق بالتحمل والممانعة "**وهو يمتنع ويتهاون**".

ولكن بتصاعد وتيرة الأحداث، حينما تشتد الرغبة بالمرأة وتتملكها، تلجأ إلى الخديعة عبر المكان، ومن خلال شخصية المساعد "العجوز"، التي "**تصدت له إزاء دار على طريقه إلى المسجد، وبيدها كتاب مختوم**". وللمرة الثانية كان الطريق مسرحا للأحداث، والحدث نفسه هو "**التصدي**" قريب من فعل "**المعارضة**" الذي دأبت المرأة على ممارسته.

غير أن هذا التصدي من قِبل العجوز لم يكن إلا خداعا واستدراجا عبر المكان أيضا، بحيث تتحول به من سعة المكان وانفتاحه إلى ضيقه وخصوصيته وانغلاقه "**بأسطوان الدار ... فلما توسط بين البابين أغلقت العجوز الباب ... وأدخلنه إلى داخل الدار**".

إلى هنا لم تنته البنية الدرامية للحكاية، بل على العكس بلغت ذروتها في التعقيد؛ حيث "**راودته المرأة عن نفسه**"، وكانت النتيجة إسهام الفضاء في تصعيد العقدة؛ إذ أصبح أمام الشخصية المستهدفة "الشيخ جمال" تحدٍ معقد بالبحث عن مخرج من هذا المأزق الذي تخلَّق بحبسه في الفضاء؛ فكان بحثه عن الحل والمخرج مستغلا الفضاء ذاته؛ وذلك من خلال انتقاله –في فعل قائم هو الآخر على المراوغة والخداع المضاد- من هذا المكان الخاص "**الدار**" إلى المكان الأكثر خصوصية "**بيت الخلاء**"، حيث مارس الفعل الذي كان به خلاصه، ونجاته من غواية المرأة "**فلما رأى أن لا خلاص له، قال لها: إني حيث تريدين. فأريني بيت الخلاء! فأرته إياه ... فحلق لحيته وحاجبيه، وخرج عليها، فاستقبحت هيئته، واستنكرت فعله**"، وكانت النتيجة / الحل آنذاك الانتقال

بالمكان مرة أخرى من الضيق إلى السعة من خلال فعل الإخراج **"وأَمَرَتْ بإخراجه وعصمه الله بذلك"**.

وهكذا يتأكد لنا كيف أن المكان "مهما بدا محايدا، يثير قدرا من المشاعر في نفس المتعامل معه منذ رؤيته بعدا نفسيا، يختلف من مكان لآخر"[1]، وبالضرورة يختلف من شخص لآخر. فقصة الغواية، على سبيل المثال، تحمل نوعا من التفاوت في زاوية الرؤية تجاه المكان، "والبعد الفردي – الذاتي ينشأ عندما يصدر المكان الواحد تأثيرين مختلفين لدى متعاملين مختلفين، فالمكان الواحد لا يثير مشاعر واحدة بالضرورة"[2]. وهذا من جماليات حبكة الحكاية، فمن الطريف هنا تلك الازدواجية التي يحملها المكان "المنزل" عند المرأة، وعند الرجل، فهو عند المرأة فضاء لتحقيق الرغبة والوصول إلى الهدف، وعند الرجل سجن وفضاء غواية يسعى للتغلب عليه والخروج من أسره.

في قصة لحية "الشيخ جمال" تأسست البنية الدرامية على فكرة المكان المفتوح والمغلق في علاقتهما بفعل الغواية من ناحية، وعلى تبدلات القيمة بتبدل السياقات المكانية من ناحية أخرى، فالمرأة التي هامت حبا في شخصية الشيخ جمال كانت تعانى من انفتاح المكان، إنها تراقبه في ذهابه وإيابه، تنظر إليه بعينيها، ولكنها تعجز عن امتلاكه والوصول إليه، إن الشيخ جمال في هذه الحالة عديم القيمة بالنسبة لهذه المرأة، إن لم نعده مجسدا لقيمة سلبية بإثارة لوعة المرأة التي يؤرقها الشوق إليه، والرغبة في امتلاكه، وهنا كانت حيلة المرأة متجسدة في المكان وعبره، فقامت بفعل النقل الإجباري للشخصية "الشيخ جمال" من فضاء مفتوح يضفى عليها قيمة سلبية إلى مكان مغلق "المنزل"، تكتسب الشخصية من خلاله قيمتها الإيجابية (إشباع الرغبة) من وجهة نظر المرأة المشتاقة.

---

(١) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، طبعة أولى ١٩٩٧م، ص٥٥.

(٢) السابق، ص٥٦.

لقد قام الفضاء هنا بدوره التشخيصي في خدمة استراتيجية الحكي بامتياز، فحقق بذلك إحدى أهم وظائفه، وهي "التمكين لسير الأحداث"[1].

ومن الملاحظ أن فضاء المنزل – على الخصوص – يتكرر وروده في النصوص القصصية والسردية، ونص الرحلة خاصة، بوصفه فضاء مغلقا للغواية، وذلك في محاولة لاختبار كرامة الولي، الذي يرفض الغواية، التي تأتى تارة غواية من امرأة أجنبية (حكاية الشيخ جمال، الشيخ الذي جَبَّ نفسه[2]) أو غواية الزوجة الجميلة التي يتزوجها الولي مُكْرَهًا حتى يتبرأ من ذنب اقترفه (حكاية أدهم والد الولي إبراهيم بن أدهم[3]). ومن ثم يصير هذا الفضاء الأثير "المنزل" مسرحا لكثير من الصراعات الإنسانية على تفاوت مستوياتها حدة أو فتورا، "فالشخصية في النص تتحدد من خلال علاقتها بشخصية معينة أخرى، وكلتا الشخصيتين تتحدد بعلاقتها بالمكان"[4]. بحيث يمكن القول إن الصراعات والمراودات بين هذه الشخصيات قد كان مركزها ومحورها المحرك هو المكان في المقام الأول.

---

(١) جيرار جُنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص٣٦.

(٢) وهو الشيخ أبو عبد الله الغرناطي، يروى ابن بطوطة قصته، التي تتقاطع بشكل صريح مع حكاية الشيخ جمال الدين، ومفادها أنه تعرض لفعل المراودة من زوجة مخدومه الذي يأتمنه على بيته وأهله، فلما اشتدت مراودتها وخاف على نفسه الفتنة جَبَّ نفسه. انظر: الرحلة، ط. صادر، ص١٢١، ١٢٢.

(٣) انظر: حكاية أدهم الزاهد، السابق، ط. صادر، ص٧٨، ٧٩.

أما على مستوى السرد القصصي في ثوبه النوعي الجديد "الرواية"؛ فتقابلنا نماذج كثيرة لتحقق فعل الغواية عبر فضاء المنزل، وسبل مواجهة هذه الغواية من قبل الرجل، ومن ذلك شخصية "خضر الناجي" في رائعة محفوظ "الحرافيش"، والذي يتعرض لغواية "رضوانة" شقيقة أخيه "بكر". وهي الغواية التي قابلها بموقف سلبي مستسلم، حينما انسحب مؤثرا الصمت أمام اتهامات زوجة أخيه له، فكانت النتيجة اتهامه بالخيانة وتعرضه للنفي خارج بلدته لمدة زادت على عشر سنوات. انظر: نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر، ص١٦١ وما بعدها.

(٤) محمد بدوى، الرواية الحديثة في مصر دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص١٤٨.

في قصة الغواية وتكرارها، واختيار الشخصية "الشيخ جمال" لهذه الحيلة نجد تناصا مع التجربة الإنسانية القديمة، "إذ إن اللحظة، تتغلغل فيها خيوط الماضي، والمرء لا يتصرف في الموقف منطلقا من ظروف هذا الموقف، بقدر ما يتصرف انطلاقا من الخبرة الماضية، التي يكون الزمن نسيجها الأعمق"[1]. وإن الإطلالة على ماضي الأحداث – لا شك – يفيدنا في تفسير كثير من حاضرها، إنه تناص مع المكان، وتعلم من خبرات الآخرين، فالشيخ جمال لا شك أنه قد تعلم من تجربة "يوسف" عليه السلام، لقد استحضر تجربة الصديق، فهو يعلم كيف أَضْحى الصديق يوسف عليه السلام ضحية لمراودة الأنثى، فاستقرأ الأحداث، وأدرك أن المواجهة الصريحة بالرفض والإعراض قد لا تجدي، فالتجأ إلى الحيلة، لأنه أدرك أن ما وقع فيه إنما وقع فيه بسبب الحيلة والمراوغة من قِبَل المرأة وحاشيتها، فآثر مواجهة الحيلة بالحيلة، فتكلل سعيه بالنجاح.

وهكذا، من خلال تلك القصة السابقة؛ يمكننا أن نرى في نصوص الإبداع القصصي دليلا نحو إدراك كثير من مفردات المعرفة الإنسانية؛ فمن خلال ما يقدمه للقارئ من فضاءات مكانية يقف على حقيقة العلاقة بين الإنسان والمكان، ويتعرف على سر العلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة في وجود عامل الرغبة ومحرك الشهوة، فتتكرر النماذج.

إنها علاقة من الخلق والتماهي .. إلى الحد الذي دفع باحثا مثل آلان روب غرييه إلى المبالغة في نسبة الأمكنة والأزمنة إلى الإنسان، فرأى أنهما من عمله[2]. أو هي علاقة من الاكتشاف والتحقق والوعي بالتماثل والاختلاف يدركه الإنسان من نظرته إلى الفضاء.

---

(١) محمود محمد عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة دراسة مقارنة، الطبعة الأولى١٩٩١، دار الزهراء، القاهرة، ص٤.

(٢) انظر: صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، ص٥٣.

ثالثاً: الصدوح الدرامي في قصص الأغاني :

تتميز القصة القصيرة في تراثنا العربي – في الغالب – بوجود سلسلة للسند ترتكز عليها الذات القائمة بعملية الرواية في تقديمها للقصة على مستوى الخطاب، ولعل الغرض من ذلك يكمن في سلطة النسق الثقافي السائد الذي يلح على المرجعية التاريخية لما يتم عرضه من خلال توظيف آليات الحكاية، وقد بدأت ملامح هذه السلطة تتضح بعد ظهور الإسلام ؛ فكان صدق ما يتم روايته من قصص على يد رواة أمثال أبي بن كعب – رضي الله عنه – والحسن البصري مرتبطا بالمكون الأخلاقي الذي يجب أن يتوفر في الشخصية المسلمة بصفة عامة..أما المصنف التراثي الذي سيتم الاعتماد عليه في عرض نماذج للقصة القصيرة في التراث فهو "**الأغاني**" لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت. ٣٥٦هـ)

ثنائية السؤال والجواب: التشكيل الدرامي للسلطة :

" حدثني محمد بن العباس اليزيدي قال حدثنا الرياشي قال حدثنا الأصمعي قال: قال معاوية لعرابة بن أوس : بأى شىء سدت قومك ؟ فقال: أعفو عن جاهلهم ، وأعطى سائلهم ، وأسعى في حاجاتهم ، فمن فعل كما أفعل فهو مثلى ، ومن قصَّر عنه فأنا خير منه ، ومن زاد فهو خير منى .. "[(١)].

مع دخول الراوي الوسيط إلى حادثة القصة يحدث لقاء تفاعلي بين طرفين الغرض منه رغبة هذا الراوي في إخضاع تجربة في الماضي إلى سلطة الحاضر، وقد جاءت علاقته بالمعروض القصصي عبر مستويين:

الأول : مستوى الشكل ممثلاً في الألفاظ، والجمل، والفقرات المجسدة لهذا العالَم الفني .

الثانى : مستوى المحتوى (المضمون) ، أي مجموع الدلالات التي يمكن إدراكها من وراء البناء التشكيلي لهذا العالم الحكائي.

---

(١) الأصفهاني (علي بن الحسين بن محمد) ، الأغاني، الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١م، القاهرة ، الجزء التاسع ، ص١٦٧، ١٦٨ .

وهذا الأخير يأتي مرتبطاً بالطرف الآخر المستقبل لنتاج عمل الراوي؛ حيث يقوم باختراق هذه البنية الظاهرة وصولاً إلى فضاء الدلالة الكامن وراءه[1].

ويبدو من البداية حرص الذات الرواية على تأكيد حضورها داخل هذا العالم، ولعل فعل القول (قال) دليل على ذلك، كما أنه يأتي عاكساً لعملية التفات تمت من حاضر التشكيل – الراوي الوسيط – إلى ماضي الحدوث – مقول القول – في إشارة يعكسها فعل الرواية مفادها أن الحكاية لم تعد قائمة على حالها في سياقها الزمنى المنقضى، بل إنها تحركت في مسار الزمن أفقياً وصولاً إلى إطار زمنى مختلف عن ذلك الذي وقعت فيه بانضمام شخصية جديدة إليها ليست من صناعها، ولكنها اكتفت لنفسها بدور العارض لها؛ لتكون حلقة الوصل بين سياقها الزمانى والمكانى، وأطر زمانية ومكانية أخرى هي ملك للمتلقين، وأدواتها التي استخدمتها في ذلك العرض – كما تشير إلى ذلك صيغة الفعل الماضى قال في مستهل حادثة الخبر– هي السماع، والرؤية البصرية التي وظفت مع بداية القصة لتجعل الراوى والمتلقى بإزاء الزمن الخاص بها مباشرة قبل أى شىء آخر؛ فمع الصيغة (قال) نتعرف على المرتبة الزمنية للحادثة ألا وهي الماضى بصفة عامة، ومع فاعل الصيغة (معاوية) يتسنى للمتلقى أن يخصص هذا العام ويحدده بالنظر إلى المرجعية التاريخية التي يتمتع بها فضاء القصة؛ فيدرك أنه قد وقع في زمن بنى أمية وعلى وجه الدقة في عهد أول حكام ذلك العهد ألا وهو

---

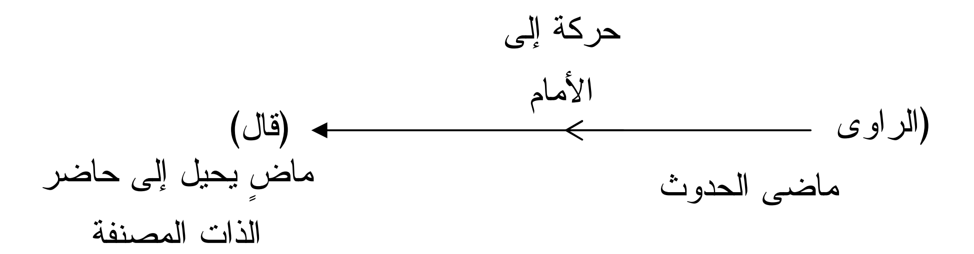
(١) أوضح عالم اللغة إدوارد سابير أن "الأدب يتحرك في اللغة بوصفها وسيلة ، لكن هذه الوسيلة تشتمل على طبقتين:
- المحتوى الكامن في اللغة ، أي تسجيلنا الحدسي للتجربة .
- التشكيل الخاص باللغة ، أي الطريقة الخاصة التي نسجل بها التجربة ".
- إدوارد سابير ومجموعة ، اللغة والخطاب الأدبي ، اختيار سعيد الغانمى وترجمته، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٣١.

معاوية بن أبى سفيان، وإذا خصصنا أكثر فأكثر قلنا: في وقت بعينه من أوقات ذلك العهد وقعت تلك الحادثة التي قام الراوى الوسيط بنقلها لنا على طريقته الخاصة؛ وهو ما يعنى أن الراوى قد حرص عبر استخدامه لصيغة الفعل الماضى (قال) أن يربط بين أزمنة ثلاثة:

زمن التلقى، و**زمن الخطاب** – أى زمن التشكيل على المستوى المرجعى- و**زمن الحدوث** في رحلة يقوم بها الطرف المستقبل داخل الزمن عائداً إلى الوراء وصولاً إلى حاضر الخطاب الذي فتح النصية أمامه على ماض عام من خلال الفعل (قال) الذي سرعان ما تخصص وصار أكثر تحديداً مع معرفة القائل الفاعل له (معاوية بن أبى سفيان).

وإلى جانب هذه الرحلة التي يقوم بها المتلقى من الحاضر إلى الماضى، تأتى رحلة الراوى الوسيط على العكس؛ إنها تقوم على عملية استدعاء واستحضار لذلك المنقضى في الزمن الماضى إلى اللحظة الحاضرة الخاصة بالذات المصنفة على المستوى المرجعى، وتتم هذه العملية من خلال هذا الراوى الذي يقوم بإعادة بناء ذلك الأثر؛ كى يكون مهيأً للوجود في الزمن المستقبل الذي لم يأت بعد ألا وهو زمن التلقى؛ ومن ثم فإن الرحلتين في النهاية يلتقيان حول نقطة واحدة تتمثل في تلك البداية التي تأتى عليها جملة الاستهلال الخاصة بحادثة القصة، ومثالها في النموذج الذي بين أيدينا صيغة الفعل الماضى (قال) .

ويجسد البيان الآتي هذه الرحلة عبر الزمن التي يقوم بها كل من الراوى الوسيط، والمتلقى بالنظر إلى القصة في الأغاني.



زمن الحكاية   تقود إلى   (قال)   عودة إلى   (المتلقى)

الخبر   خاصة بالراوى الوسيط   الزمن

أى أن بداية الاستهلال – الكلمة الأولى في جملة الاستهلال القصصي – هي بمثابة منطقة التقاء تنتهى عندها رحلتان متعاكستان من حيث الزمن :

الأولى : من الخلف إلى الأمام ، من ماضى الوقوع – على افتراض ذلك – إلى حاضر التشكيل (زمن الخطاب) .

الثانية: من اللحظة الحاضرة المعاشة إلى الزمن الماضى الذي ينقسم قسمين:

- مرجعية زمن الخطاب (الإطار الزمنى المتعلق بالذات المصنفة) .
- زمن حادثة القصة على اعتبار مرجعيتها التاريخية .

وهذه الرحلة الثانية هي المتعلقة بـ (زمن التلقى) .

ومن الواضح أن الراوى الوسيط قد عقد العزم منذ البداية على عدم التدخل بشكل كبير في مسيرة الأحداث مؤثراً الصمت ومفضلاً موقف المشاهدة والاستماع تاركاً شخصيات القصة تؤدي أدوارها الدرامية مكتفياً باستخدام صيغة الفعل الماضى (قال) ؛ لأجل التأكيد على حضوره وعدم غيابه الكلى عن عالم الحكاية، وكأنه أراد من وراء ذلك الصنيع أن يجعل التجربة تتبدى للقارئ بشكل مباشر ، ودون واسطة قد تحد من تفاعله معها، والإفادة من القيم الفكرية التي قد

تتراءى له عندما يجد شخصيات من الزمن الماضى تتحدث بصوتها في قضية تمسها بالدرجة الأولى – قضية السيادة – في إطار زمانى ومكانى مختلف عن سياقه الواقعى[1].

ولكى تتحقق المنفعة والمتعة اللتان ينشدهما المتلقى لابد وأن يرى تلك الشخصيات أمامه وجهاً لوجه كما لو أنه يجلس في قاعة عرض سينمائى أو يشاهدها على خشبة مسرح، بعد أن ظهرت أمامه بداية شخصية لا صلة لها بالأحداث هي بمثابة الممهد أو المعد لدخول المتلقى المشاهد إلى ذلك العالم الممثل؛ حتى لا يكون اللقاء بين الطرفين مفاجأة قد تفقد المتلقى القدرة على الانتباه ومن ثم المعايشة الحية لعالم مختلف عن عالمه يخص أناساً آخرين، وهذه الشخصية الممهدة هي شخصية الراوى الوسيط الذي يؤدى هذه المهمة من خلال الصيغة (قال) الكائنة في استهلال حادثة القصة التي تصير بمثابة الستار الذي يقف حداً فاصلاً

(١) يطلق المنظرون على هذا المستوى في الرواية تسمية (الرؤية من الخارج) ، وهو المستوى الذي يعتمد فيه الراوى على مدركاته الحسية (المشاهدة البصرية ، السماع) في نقل الأحداث مكتفياً فقط بما يقع أمامه من أفعال الشخصيات دون محاولة من جانبه التغلغل إلى أعماقها لمعرفة أحوالها النفسية ، ولا كيف تفكر ، ويعد الراوى وفق هذا الحال أقل معرفة ودراية من شخصياته .

– انظر : جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، مصطلح (المشهد **Scene**) ص٢٠٣ ، ص٢٠٤ ، (الإظهار ، **Showing**) ص٢١١، (الدراما ، **Drama**) ص٦٧ .

– حميد لحمداني ، بنية النص السردي، ص١٤ .

– جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ،١٩٨٤م، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص١٨ .

– ب. برونل ومجموعة ، النقد الأدبي ، ترجمة د. هدى وصفى ، طبعة ١٩٩٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص١٣٤ ، ١٣٥ .

وقد أعطى د. محمد عبد المطلب في كتابه (بلاغة السرد) هذه الوضعية التي للراوى تسمية (الحوار المروى) موضحاً أن الراوى عندما يسمح بهذا الحوار إنما يسمح به في شيء من التحفظ الذي يجعله دائماً المنتج الأول؛ لهذا فإنه يمهد للحوار بما يحفظ له حق الإنتاج كأن يقول: قال، أو قالت .... إلى غير ذلك من الأبنية الدالة على وجوده ، وعدم اختفائه الكلى بعيداً عن أحداث العالم الذي يتولى مهمة تقديمه .

انظر : د. محمد عبد المطلب ، بلاغة السرد ، طبعة سبتمبر ٢٠٠١م ، سلسلة كتابات نقدية ، العدد١١٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص٨٣ .

بين خشبة المسرح، والعالم الممثل من جانب، ومنطقة الاستقبال وسياق التلقى من جانب آخر[١].

وبعد أن يرُفع الستار يأخذ الراوى مكانه إلى جوار المتلقين يشاهد صامتاً العرض دون أن يبدى أى تعليق منطوق على ما يحصل يشير إلى حضور صوته، وهو ما يعنى أن الراوى حال شغله موقع الرؤية من الخارج يقف في منطقة وسط بين الرواية والإرسال من جهة، والتلقى والاستقبال من جهة أخرى؛ فلكى يؤكد على إمساكه بزمام الأمور داخل العالم الحكائى المقدم يعتمد على استخدام حيلة تشير إلى وجوده، وعدم ابتعاده بشكل كلى عن بناء الحكاية ، كما هو الحال بالنسبة لصيغة الفعل الماضى (قال) التي عمد الراوى الوسيط إلى استخدامها في هذه القصة، ولكنه بعد لجوئه إلى هذه الحيلة يترك منطقة الرواية التي يبث منها رسالته الحكائية مفضلاً منطقة أخرى تجعله هو والمتلقى سواء في الحال والمقام ألا وهي منطقة الاستقبال التي يتماثل فيها مع المرسل إليه في وظيفتى الاستماع والمشاهدة دون أن يكون له دور مؤثر في توجيه النسق الكلامى لشخصيات الحكى بطريقة تجعلنا نشعر أننا بإزاء صوته هو أو بمعنى أدق في إطار زمن التشكيل، وبهذه البنية الحوارية يجد المتلقى نفسه أمام الإطار الزمنى لحادثة القصة مباشرة الذي يسمى بـ(زمن القصة)، بخلاف الإطار الزمنى الذي يشير إلى وجود الراوى بشكل جلى (زمن الخطاب)[٢].

---

(١) أشارت د. سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية) إلى " أن المشهد يعطى إحساساً للمتلقى بالمشاركة الحادة في الفعل ؛ إذ إنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط ، وفى اللحظة نفسها لوقوعه لا يفصل بين الفعل ، وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوى في قوله؛ لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة ، ويقدم الراوى دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد "

د. سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، طبعة ١٩٨٤م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ، ص٦٥ .

انظر : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، من ص١١٩ إلى ص١٢٢.

(٢) انظر: إدوارد سابير ومجموعة، اللغة والخطاب الأدبي، ص٥١.

إذاً فنحن – في إطار موقع الرؤية من الخارج – أمام الراوى المزيج الجامع بين القرينتين (المرسل)، و (المستقبل) الذي يريد أن يقول لنا في إطار عملية مسرحية (**إن دورى يقتصر فقط على رفع الستار، ثم بعد ذلك أتخذ مكاناً لى إلى جوار أحد المشاهدين شأنى شأنه في مشاهدة ما يقع**).

وبعد أن تتكشف خشبة المسرح أمام المشاهد يلاحظ – بحكم خلفيته المعرفية – وجود شىء من التلاحم بين إطار المكان الذي تقع عليه الأحداث، والشخصية الممثلة التي تؤدى دورها داخل هذا الإطار، وهذه الشخصية هي (معاوية) التي يمكن القول عنها : إنها تمثل دالاً يحمل بداخله مدلولين:

الأول : اسم علم يشير إلى كيان له وجوده المرجعى في سياق التاريخ ألا وهو معاوية بن أبى سفيان أول خلفاء العهد الأموى الذي انتقلت الدولة الإسلامية على يديه إلى مرحلة جديدة في الحكم تخالف سابقتها .

الثانى : ولأن هذه الشخصية من الوضوح فقد صارت علماً للمكان الذي يتمتع بتدرج في معناه من العمومية إلى الخصوصية ، وهذا المكان هو بلاد الشام التي انتقلت إليها الخلافة بعد أن كانت في مرحلتها الأولى في شبه الجزيرة العربية (بلاد الحجاز)، وبداخل هذا الإطار المكانى العام يأتى إطار مكانى خاص (دمشق) تلك المدينة التي صارت مركزاً للخلافة والحكم على المستوى السياسى، وقبلة الشعراء والأدباء على المستوى الفنى، وبداخل هذا الإطار المكانى الخاص يوجد إطار مكانى أخص ألا وهو مجلس الخلافة على وجه التحديد .

وإذا كان الحال هكذا بالنسبة للمكان فإن الشىء نفسه ينطبق على الزمان أيضاً؛ إذ إن الدال (معاوية) يفتح النص على إطار عام للزمان يحمل بداخله أطراً أكثر خصوصية؛ فهو يشير إلى زمن حكم بنى أمية (إطار عام) الذي يضم مجموعة من العهود يرتبط كل واحد منها بشخصية بعينها؛ ومن ثم فإذا قمنا بنقل الجملة الأولى من حادثة القصة

"قال معاوية لعرابة بن أوس" من زمن التشكيل –حاضر المصنف– إلى زمن التلقى يمكن إعادة صياغتها على الشكل الآتى:

(فى مجلس الخلافة بمدينة دمشق بالشام ، وفى عهد أول حكام بنى أمية معاوية ابن أبى سفيان قال معاوية لعرابة بن أوس ...).

وعندما يتنصت المتلقى إلى تلك الرسالة الواصلة بين الطرفين "بأى شىء سدت قومك؟" ، يجد أنه أمام مركب إنشائى استفهامى (سؤال) من ذات سائلة (معاوية) إلى ذات مسئولة مستقبلة (عرابة بن أوس) الغرض منه رغبة الأولى في الحصول على خبرة معرفية متوفرة لدى الثانية ، أى أن البنية الظاهرة للنص تنطوى في مستواها العميق على أبنية أخرى تصف – إلى حد كبير – حال هاتين الشخصيتين يمكن صياغتها كالتالى:

- معاوية حال كونه متكلماً سائلاً راغباً في معرفة يفتقدها .
- عرابة حال كونه صامتاً مسئولاً مالكاً لعلم تفتقر إليه الشخصية السائلة. أى أن بنية الحوار الظاهرة قد حملت إلى منطقة الاستقبال (التلقى) عدداً من الأوصاف – على المستوى العميق – تميز الشخصيتين محور الحدث وتحدد بشكل دقيق ماهية كل واحدة منهما في اللحظة الآنية داخل حادثة القصة .

إذاً لقد كان العلم بالسيادة بمثابة مقدمة أدت إلى نتيجة تمثلت في وصول عرابة ابن أوس – نص غائب يمكن إدراكه من خلال عمليات المشاهدة والاستماع – وسؤال معاوية له "بأى شىء سدت قومك ؟ " ، وبهذه الكيفية يتسنى للمشاهد إدراك حال الشخصيتين .

وبالنظر إلى تشكيل الرسالة الواصلة بين السائل، والمسئول "بأى شىء سدت قومك ؟" يلاحظ أنها تشير إلى حدثين لكل منهما إطاره الزمانى والمكانى الخاص به، **الأول**: يبصره المتلقى بعينه، وينصت إليه بأذنه ألا وهو حدث السؤال الموجه من الشخصية معاوية في مجلس

الخلافة إلى الشخصية عرابة بن أوس يأتى سابقاً عليه من حيث الزمن حدث آخر ألا وهو سيادة عرابة بن أوس في قومه الذي يمكن استخراجه من التركيب الإخبارى الفعلى (سدت قومك)، وذلك عندما يقوم المتلقى بعملية فصل للتركيب (بأى شىء) –الذى يعطى للنسق الكلامى طابعه الإنشائى– عن سياق الكلام[1].

إذاً فالحدث الأول الأقرب زمناً إلى حاضر التشكيل – زمن المصنف – ثم إلى زمن التلقى هو حدث السؤال الذي تشير إليه بنية المركب الإنشائى الاستفهامى الظاهرة، ويأتى الحدث الثانى بعيداً عن حاضر التشكيل ومن ثم عن زمن التلقى ، وتشير إليه بنية كائنة على المستوى العميق خلف بنية الاستفهام هذا نصها (ساد عرابة بن أوس قومه)، وتحيل هي الأخرى بدورها إلى مركب حالى يصف الشخصية المسئولة عرابة (عرابة ابن أوس حال كونه سيداً في قومه) .

والملاحظ هنا أننا بإزاء سلطتين: الأولى عامة ممتدة تشمل مظلتها أعراقاً شتى وشعوباً امتدت بها الأماكن يجمعها في النهاية نظام واحد ذو لغة واحدة ودين واحد تأتى على رأسه شخصية ممسكة بزمام الأمور ألا وهي شخصية الخليفة معاوية بن أبى سفيان، وإلى جانب هذه السلطة العامة تأتى سلطة خاصة محدودة من حيث الإطار المكانى ألا وهي سلطة القبيلة التي تحكمها مجموعة من القوانين القائم على هذه السلطة شيخ القبيلة ممثلاً في هذه القصة في شخصية (عرابة بن أوس).

ويبدو من صيغة السؤال الموجه من المرسل (معاوية) أن سيادة عرابة على قبيلته لها السبق من حيث الزمن على سيادة معاوية على الدولة الإسلامية؛ إن صيغة الاستفهام الموجهة منه إلى عرابة تأتى بغرض الاستعلام؛ وهو ما يعنى أنه في مستهل حكمه يحتاج إلى أصحاب

---

(١) ترتبط الجملة (بأى شىء سدت قومك؟) بتعريف جيرالد برنس للجملة السردية الذي يتمثل في أنها "جملة تشير على الأقل إلى واقعتين أو موقفين مميزين زمنياً ، ولكنها تصف الموقف الأول"
– جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، ص١٥٣ .

الخبرة، والدراية في الحكم ممن سبقوه؛ ليفيد من درايتهم هذه في توطيد ملكه.

إذاً فنحن في إطار حادثة القصة أمام سلطتين لكل منهما إطاره الزمانى الخاص:

الأولى : سلطة معاوية بن أبى سفيان الأقرب زمناً إلى حاضر التشكيل؛ ومن ثم إلى زمن التلقى (السلطة على مستوى الدولة) .

الثانى: سلطة عرابة بن أوس التي لها الأقدمية من حيث الزمن؛ وهو ما يبعدها عن حاضر التشكيل؛ ومن ثم عن زمن التلقى (السلطة على مستوى القبيلة).

ولهذا فإن النصية على مستوى القصة تحيل إلى حقيقة يؤكد عليها السياق المرجعى؛ إذ إن نظام القبيلة بما يتضمنه من قوانين وأعراف تحكم حياة أهله له الأسبقية في الوجود من نظام الدولة؛ حيث تطورت حياة العربي بعد ذلك بشكل كبير،– وكان للإسلام أثره في هذا التطور – وانتقلت من نظام اجتماعى بسيط ومحدود من حيث المكان وعدد الأفراد إلى نظام أكبر ألا وهو نظام الدولة الذي جعل أفراد الرعية على اختلاف ألسنتهم وألوانهم يخضعون لنظام واحد ولسلطة حاكمة واحدة؛ فالقبيلة صارت دولة، وشيخ القبيلة أصبح فيما بعد هو حاكم الدولة الذي يعمل في خدمته مجموعة من الحكام الصغار هم حكام الولايات، ويبدو من وراء سؤال معاوية لعرابة حرصه على الارتباط بالجذور وعدم تجاوزها أو الانفصال عنها بشكل كلى تأكيداً على مسلمة التواصل هذا من جانب، ومن جانب آخر يشير هذا السؤال من طرف خفى إلى ذلك التغير الجوهرى الذي طرأ على نظام الحكم في الدولة الإسلامية من نظام يقوم على الشورى، والحكم بكتاب الله، وسنة رسوله إلى نظام آخر له معاييره الخاصة يقوم على مبدأ التوريث، ويعتمد في استقراره على مبدأ العصبية – المرتبطة بالعصيبة القبلية – من حيث تفضيل العرب على من سواهم من

الأجناس، وأنهم الأجدر بالسيادة من غيرهم، أى أن معاوية قد حرص على أن يجعل من المبادئ المسيرة لحياة الأفراد على مستوى القبيلة هي المسيرة لحياة أفراد الرعية على مستوى الدولة وهاهو ذا قد وجد ضالته لدى واحد من أفراد تلك القبيلة الكبيرة (الدولة) ممثلاً في (عرابة بن أوس).

فضلاً عن ذلك فإن صيغة الاستفهام الرابطة بين السلطتين تشير إلى رغبة قائمة على المستوى العميق لدى سلطة الدولة (معاوية) في عقد منظومة تقوم على التواصل الإيجابى بينه وبين شعبه تجعل من هذا الأخير المصدر الذي يستمد منه الحاكم أدواته ومبادئه في الحكم والإدارة؛ إن عرابة بن أوس وإن كان يمثل سلطة بشكل من الأشكال فإنه في إطار النظام الجديد – نظام الدولة – واحد من أفراد الرعية عليه واجب الطاعة والخضوع لحاكم تلك الدولة (معاوية)، وينطبق عليه الصفة التي تنطبق على سائر أفراد الرعية ألا وهي صفة (محكوم).

وعندئذ تتحول الشخصية عرابة من منطقة الاستقبال القائمة على الإنصات إلى منطقة الإرسال القائمة على التكلم؛ ليحول هذا المركب الإنشائى الاستفهامى "**بأى شىء سدت قومك؟**" إلى مجموعة من المركبات الخبرية تحقق للمرسل السائل (معاوية) مراده. وهنا تمسك الشخصية عرابة بزمام الأمور داخل حادثة القصة؛ لتقوم بفعل رواية ذي طابع استرجاعي يكشف عن مجمل الظروف والملابسات التي حدثت لها في الزمن الماضى الخاص بها، وكانت سبباً في تلك المكانة التي صارت لها في لحظتها الحاضرة (عرابة سيد في قومه)، بل وجعلتها تقف ذلك الموقف أمام حاكم الدولة معاوية، " **فقال : أعفو عن جاهلهم، وأعطى سائلهم ، وأسعى في حاجاتهم** " [(١)].

---

(١) ترتبط هذه الطريقة في القص بتقنية الاسترجاع (**analepsis**) ، وهي " مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضى بالنسبة للحظة الراهنة ، واستعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة .. وإكمال الاسترجاع، أو العودة يملأ الثغرات التي نتجت من الحذف، أو الإغفال (**ellipsis**) "

جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، ص٢٥. انظر: جيرار جينيت ، خطاب الحكاية، ص٦٠ ، ٦١ .

من خلال الصيغة (فقال) يدرك المتلقى المشاهد أن الراوى الوسيط قد ترك مكانه الذي يشاهد منه أحداث عالم الحكاية لبعض الوقت صاعداً إلى خشبة المسرح بغرض التأكيد على أنه القائم بتقديم الأحداث، ولا أحد غيره؛ كى لا تنفلت من بين يديه بشكل كلى يجعلها تخرج عن السياسة الموضوعة سلفاً من قبل الذات المصنفة الصانعة لذلك الراوى، الذي سرعان ما سيعود لمكانه من جديد في منطقة الاستقبال تاركاً الشخصية الممثلة (عرابة بن أوس) تتحدث بصوتها .. والراوى الوسيط بهذا الصنيع يؤكد من خلال العلامة (فقال) على موقعه المزدوج في مشاهدة الحكاية – فهو بمثابة العين الناقلة - والذات صاحبة الدور المؤثر في صناعة الخطاب في الوقت نفسه .

وقد استخدمت الشخصية عرابة في موقعها الإرسالى ضمير المتكلم الذي يحيلها إلى راو أشبه براوى السيرة الذاتية[1] ، وهي بالفعل كذلك ؛ إنها تعيد إلى اللحظة الحاضرة بالنسبة للشخصية السائلة (معاوية) أحداثاً تمثل حلقة وصل بين ماضيها ، والزمن الحاضر الخاص بهذه الأخيرة ؛ لتكون بمثابة نقطة انطلاق لها إلى الزمن المستقبل الذي ترجوه.

إننا لو قمنا بحمل كاميرا بغية تصوير ذلك المشهد المسرحى الممثل في حادثة القصة لوجدنا عدسة هذه الكاميرا بالنسبة لتركيزها على الشخصيات متغيرة بين حالتين بينهما اختلاف جوهرى :

الأولى : حال إرسال معاوية لسؤاله .

---

(١) هناك نمط من الروايات "يستخدم فيها الراوى ضمير المتكلم (أنا ، ونحن)، أى يروى أحداثاً عن نفسه، ومثل هذا النمط يعرف بروايات السيرة الذاتية ، مثل رواية (دافيد كوبر فيلد) لشارلزديكنر"

John peck, Martin Coyle, how to study literature (literary terms and Criticism) new edition (Macmillan) pg.١١٧ .

كما تعرف هذه الطريقة في الرواية التي تعمد إلى استخدام ضمير الـ (أنا) باسم رواية الشخصية الأولى التي تشير إلى أن الراوى ممتزج بالبطل ، أو هو البطل .

انظر: **Henri Benac, Guide des idees literatures, Hachette education , pg.٣٤٨.**

انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص٢٦٢، ٢٦٤ .

الثانية : حال شروع عرابة في الإجابة عن السؤال، وإجابته عنه.

ولتكن مهمة التصوير هذه للراوى الوسيط الذي يقوم بتسجيل اللقطة الأولى (معاوية السائل ، وعرابة المجيب)، إننا في هذا الوضع مع عرابة شخصية ينتابها غير قليل من انفعالات القلق ، انتظاراً لتلك القوة المسيطرة قوة السلطة التي ستعرب عن نفسها من خلال كلمات الشخصية السائلة (معاوية) ، والرؤية في إطار هذا الوضع تبدو بالنسبة للراوى المصور رؤية جانبية ؛ إذ تقف الشخصية عرابة ووجهها إلى الحاكم مباشرة الجالس في مكانه بإزائها ، ويفضل الراوى أن يضع عدسته المصورة إلى أسفل من هذه الشخصية (معاوية) عندما تبدأ في الحديث ؛ ليبرز المفارقة بين حالين بينهما اختلاف[1].

ولكن سرعان ما يتغير هذا الوضع عندما تأخذ الشخصية عرابة زمام المبادرة بالرواية عن نفسها ؛ وذلك راجع إلى منطوق شخصية الحاكم الموجه لها؛ لقد أدركت بشكل ما أن ذلك المركب الإنشائى الاستفهامى " بأى شئ سدت قومك ؟ " يخفى داخله شيئاً من الضعف قد لا يبدو ظاهراً من خلال النسق الكلامى المنطوق ، ولكن السائل بصفة عامة ربما يكون في موقف ضعف بالنسبة للمسئول العالم ؛ لذا فقد وجدت الشخصية عرابة الفرصة سانحة أمامها لتعزز مكانتها أمام هذه السلطة (معاوية) وتتخذ لنفسها دوراً بطولياً قد لا يتاح لها مرة أخرى ليس على المستوى المرجعى فحسب – ماضى الحدوث بالنسبة لحادثة االقصة- بل على المستوى الفنى كذلك – حاضر التشكيل بالنسبة للذات المصنفة- خاصة وأن الحكاية الكلية التي تضم هذه القصة هي

---

(١) لوضع الكاميرا ، وحركتها في مجال السينما دور مؤثر؛ إذ ترتبط بدلالات معينة تكشف عن الشخصيات والأحداث؛ فبالنسبة لوضع الشخصية عرابة حال تركيز عدسة المصور عليها وهي تنصت إلى كلام الحاكم (معاوية) يرتبط بما اصطلح على تسميته في عالم السينما بـ (الرؤية الجانبية)، أى رؤية الشخصية من الجانب، وهي تعطى إحساساً بالخطر؛ لذا فإنها شائعة الاستخدام في أفلام المغامرات، والأفلام البوليسية، والملاحظ أن القاص القديم قد سبق إلى استخدام هذه التقنية، ولكن من خلال الكلمات ، وفى مقامات تختلف إلى حد ما والمتعارف عليه في العصر الحاضر.

ملك لشخصية أخرى تؤدى فيها دور البطولة، وهي الشخصية (الشماخ بن ضرار)[1]؛ لذا أخذت شخصية (عرابة) على عاتقها مهمة الكلام تاركة للآخرين دور المستمع على افتراض أنه في تلك الأثناء كانت هناك شخصيات أخرى في مجلس الخلافة اكتفت فقط بمهمة الإنصات والمشاهدة جنباً إلى جنب مع المتلقى خارج النص القصصي. ويقود هذا التصور إلى القول: إن وضعية الراوى الوسيط في عملية التقديم الحكائى القائمة على المشاهدة تجعله إلى جانب كونه صوتاً ناقلاً – جهاز تسجيل- بمثابة كاميرا تصويرية تلتقط عبر هذه التجربة - ذات المرجعية التاريخية المشكلة في قالب لغوى - مشاهد لأوضاع الشخصيات داخل هذا الموقف التمثيلى ، وللوعى الذهنى للمتلقى المتابع لمسار الأحداث داخل البنية القصصية دور في إدراك ذلك.

ولم يكن ذلك التحول في شخصية عرابة على المستوى النفسى فحسب، بل كان كذلك على المستوى الجسدى أيضاً ؛ فلم تعد واقفة ووجهها بإزاء السلطة تاركة الرؤية الجانبية للراوى المصور والمنصتين السلبيين داخل حادثة القصة والمتلقين المشاهدين خارجها ؛ بل إنها بعد أن أخذت الثقة من سؤال السلطة الحاكمة تحولت بوجهها عنها ناظرة إلى الراوى المصور وجهاً لوجه، ومنها إلى جمهور المشاهدين الكائنين في منطقة الاستقبال؛ إنه التفات من الحاكم إلى المحكوم[2]، وكأنها تتوجه بكلامها ليس فقط إلى الشخصية السائلة (معاوية)، بل إلى جمهور المحكومين كذلك - المتلقى المشاهد الكائن في منطقة الاستقبال – قائلة له: (**إلى من تتوق نفسه أن يكون حاكماً يوماً ما هذه بعض مبادئ في أصول الحكم**)، وتتجلى هذه المبادئ في "**أعفو عن جاهلهم وأعطى سائلهم، وأسعى في حاجاتهم**".

(١) انظر: كتاب الأغانى، الجزء التاسع، من ص١٥٨ إلى ص١٧٤.

(٢) ترتبط هذه الرؤية في عالم السينما بما يسمى بـ (الرؤية الأمامية)، "ولهذه الرؤية وظيفة اللقاء، وتعطى الانطباع بأن الشخصية المعروضة تتوجه مباشرة نحو المتفرج، وقد تشعر المتفرج بالحصار، أو بالثقة والاطمئنان" – عبد الرازق الزاهير، السرد الفيلمى، (دراسة سيميائية)، ص١٢٣.

وهـو مـا يعـني أن هـذه القـصة تنطـوي علـى قـضية أو فكـرة حـرص الـراوى الوسـيط علـى تقـديمها بـشكل درامـي، ويمكـن أن يوضـع لهـا العنوان الآتي: **مبادئ في أصول الحكم**، وقد جاء عـرض الـراوى لهـا مـن خلال شخصيتين لهما صلة مباشرة بتلك الفكرة:

الأولى: معاوية بن أبى سفيان (حاكم على مستوى الدولة).

الثانية: عرابة بن أوس (حاكم على مستوى القبيلة).

وقد جاء تشكيل القصة لهذه الفكـرة علـى شـكل سـؤال موجـه مـن الشخصية الأولى إلى الثانية التي تولت مهمة الإجابة محولة الموجز المجمل الكائن في العنوان سابق الذكر إلى مجموعة من العناصر الجزئية ممثلة في ثـلاث وظـائف أساسـية علـى الـذات الحاكمـة القيـام بأدائهـا حيـال المحكوم ألا وهـي (العفو، والعطاء، والسعى)[1].

ولم تكتـف شخـصية عرابـة بعـرض قـضيتها مـن خـلال هـذا المـشهد المسرحى، بـل قامـت بـالحكم عليهـا في خاتمتـه حكمـاً يـأتى حـاملاً في طياته وصايا إلى الحـاكم الآتـى في الزمن المستقبل غير معلوم الاسـم، ولا الزمـان، ولا المكـان اكتفـت فقـط بالإشـارة إليـه مـن خـلال أداة الـشرط (من) "**فمن فعل كما أفعل فهو مثلى، ومن قصر عنه فأنا خير منه، ومن زاد فهو خير منى** "[2].

---

(١) يرتبط هذا التصور بحديث د. سيد قطب عن الخطاب العرضى موضحاً أنه "الذى يتناول فكرة ما، أو يعالج قضية محددة فيشرح أبعادها بالتفصيل في إطار المسافة المخصصة له، ويقوم بتحليل عناصرها، أو يصنفها، أو يوضحها من خلال المقارنة بظاهرة مماثلة لها"

د. سيد قطب، د. عبد المعطى صالح، كيف نمارس الخطاب في عرض الأفكار، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م، مكتبة كليوباترا للطباعة، القاهرة، ص٢٥.

وانظر كذلك مصطلح العرض (**Proposition**) جيرالد برنس، المصطلح السردى، ص١٨٧.

(٢) أوضح د. سيد قطب في تناوله للخطاب العرضى أن هناك أنماطاً متعددة للخاتمة المتعلقة بهذا الخطاب من بينها الختام الحكمى الذي "يصدر فيه الكاتب حكماً عاماً على القضية التي يطرحها".

– د. سيد قطب، د. عبد المعطى صالح، كيف نمارس الخطاب في عرض الأفكار، ص١٣٠.

لقد استغلت شخصية عرابة دور البطولة الذي أتيح لها في عالم الفن –حادثة القصة في الأغانى– لتجعل من نفسها البطل القدوة والرمز المثال الذي ينبغى أن يحتذى به؛ إنها أرادت أن تحقق لوجودها صفة البقاء عندما تجاوزت بمنطوقها الكلامى حاجز الزمان والمكان الضيقين اللذين تجسدهما هذه القصة؛ لتلامس قيماً إنسانية عامة تهم الإنسان الجنس دون أن تقتصر على جماعة بعينها أو إطار زمانى ومكانى محدد ، ولا يمكن إغفال دور الراوى الوسيط في تشكيل وعى الشخصية (عرابة) بهذه الكيفية؛ فمنهجه في تشكيل الحكايات القائم على الاختيار يقود إلى القول بأنه هو الذي أراد لها ذلك واختار لها هذا الهدف وانتقى لها هذا الموقف.

إذاً فإن بنية القصة بمستوييها الظاهرى والعميق قد تدرجت في دلالتها من الخاص إلى العام إلى ما هو أكثر عمومية وصولاً إلى المستوى الإنسانى العام؛ لقد كانت البداية مع أفعال تؤديها الذات الفرد (عرابة) في إطار علاقتها بالآخر المتعايش معها من أبناء قبيلتها " أعفو عن جاهلهم ، وأعطى سائلهم ، وأسعى في حاجاتهم "، وكانت نتيجة هذه الأفعال (عرابة سيد في قومه) .. ترتب على هذه السيادة على مستوى القبيلة استحضار في شكل مركب استفهامى من قبل الشخصية الحاكمة على مستوى الدولة (معاوية بن أبى سفيان) " بأى شىء سدت قومك؟ " .. انتهى كلامها إلى نتيجة هي إجابة من قبل الشخصية عرابة لها صفة الحضور خارج النص زمانا ومكانا لقيمتها الإنسانية العامة.

لهذا فقد آثر الراوى الوسيط أن يعمد إلى هذه الطريقة في التقديم الحكائى ألا وهي طريقة التقديم المسرحى تاركاً التجربة تعرض على القارئ من خلال أبطالها مباشرةً دون وسيط قد يحد من قيمتها أو يؤثر

في قدرة المتلقى على إدراكها ؛ لكى يتحقق من وراء هذا اللقاء أقصى درجة من المنفعة والتأثير[1].

درامية الالتفات: الصراع بين الفردي والجمعي:

ومع القصة التالية يبدو حرص الراوى الوسيط على الوصول إلى ذلك العالم المصغر – حادثة القصة من الداخل – من منطقة الرؤية الحسية البصرية نافذاً من خلالها إلى واقع مرسوم يشير إليه إطار زمانى، ومكانى محدد :

" أخبرنا الحسن بن علي قال: حدثنا ابن مهرويه قال: حدثنا عثمان الوراق قال: رأيت العتابى يأكل خبزاً على الطريق بباب الشام، فقلت له: ويحك أما تستحى؟ فقال لي: أرأيت لو كنا في دار فيها بقر كنت تستحي، وتحتشم أن تأكل وهي تراك؟ فقال: لا ، قال: فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر، فقام، فوعظ، وقص، ودعا حتى كثر الزحام عليه،

---

(١) وفقاً للعرض السابق يمكن القول: إن البناء العام لوجهة النظر لا يكتمل إلا بطرفى العملية الاتصالية معاً : المرسل، والمتلقى؛ إذ إن عملية البناء التي يقوم بها المرسل لرسالته هي بمثابة عملية ناقصة غير مكتملة البناء؛ لذا فإنها بحاجة إلى ذات أخرى تعيد تشكيلها بطريقة خاصة، وبرؤية تتفق أو تختلف مع رؤية الذات الباثة لها انطلاقاً من الطبيعة الاختلافية لكلا الطرفين، فضلاً عن اختلاف السياق الزمنى والمكانى الذي يضم كلا منهما. لذا فإنه بالقيام بعملية تفكيكية لوجهة النظر المجسدة في البنية النصية المنتجة يمكن القول: إنها تتوزع عبر طرفين :–

المرسل الباث : الذي يمتلك حق ملكية البناء الشكلى (السياق اللغوى المنطوق، أو المكتوب) المعبر عن عدد من القيم والمضامين الدلالية . المتلقى المرسل إليه : الذي يتولى مهمة الكشف عن المضمون ، أو المحتوى الكامن خلف تلك البنية اللغوية الظاهرة من خلال رؤية تضع في اعتبارها إطارين هما: الإطار الواقعى للذات المنتجة للرسالة ، والإطار الواقعى لهذه الذات المتلقية لها.

وقد عبر بوريس أوسبنسكى عن هذا التصور لوجهة النظر بقوله :" والواقع أن وجهة النظر توجد في أى نص يوجهه مرسل إلى متلق"

بوريس أوسبنسكى، شعرية التأليف (بنية النص الفنى ، وأنماط الشكل التأليفى) ، ترجمة سعيد الغانمى ، وناصر حلاوى ، طبعة ١٩٩٩م المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص٥ .

كما ربط – إلى حد كبير – فعالية التلقى بعملية الإنتاج في ضوء النظرة إلى وجهة النظر من خلال قوله :" تتصل مشكلة وجهة النظر اتصالاً مباشراً بالأشكال الفنية التي تتمتلك مستويين : مستوى التعبير ، ومستوى المضمون ، أى التمثيل ، والمُمَثَّل " – السابق ، ص١١ .

فمستوى التعبير هو ذلك الخاص بالذات المرسلة ، أما مستوى المضمون (الممثل) فمن نصيب منطقة الاستقبال (التلقى) التي تتولى مهمة الكشف عنه بطريقتها الخاصة انطلاقاً مما تملكه من أدوات تؤهلها لاختراق تلك البنية الشكلية المنتجة وصولاً الى مخزون المعانى ، والدلالات الكامن خلفها مما عسى أن تكون الذات المرسلة قد قصدت إليه خلال عملية الإنتاج .

ثم قال لهم: روى لنا غير واحد أنه من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار، فما بقى واحد إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه، ويقدره حتى يبلغها أم لا، فلما تفرقوا، قال لى العتابى: ألم أخبرك أنهم بقر؟ "[1].

تأتى هنا بداية البداية (رأيت) لتكون بمثابة العين التي ينظر منها كل من الراوى الوسيط – زمن التشكيل – والمتلقى – زمن القراءة – إلى حادثة القصة بوصفها منطقة الالتقاء التي توقفت عندها رحلة المتلقى من الحاضر إلى الماضى، ورحلة الراوى من ماضى الحدوث المفترض إلى حاضر التشكيل – زمن الذات المصنفة– حيث جعل الراوى الوسيط من إحدى شخصيات القصة – عثمان الوراق الراوى الأخير في سلسلة الإسناد – راوياً سيرياً يتحدث عن نفسه من خلال أحد المواقف التي مر بها في حياته[2]. وقد جاءت الصيغة (رأيت) التي عمد الراوى الوسيط إلى استخدامها لتخرج الشخصية (عثمان الوراق) من زمن التجربة المعروضة التي عايشتها بنفسها إلى إطار زمانى آخر تكون فيه شاهدة على تجربتها، وناقلة لها كذلك، والفضل في ذلك راجع إلى فعل الرواية (رأى)؛ ولهذا يجد المتلقى نفسه من خلال هذه الصيغة أمام حالين لشخصية واحدة لكل واحد منهما زمانه الخاص، ويمكن صياغتهما كالتالى:

- عثمان الوراق حال كونه معايشاً للتجربة صانعاً لها (ماضى الحدوث المفترض).
- عثمان الوراق حال كونه شاهداً على التجربة ناقلاً لها (حاضر التشكيل الذي يشير إلى الراوى، ومن ورائه الذات المصنفة).

---

(١) الأصفهانى، الأغانى، الجزء الثالث عشر، ص١١٤

(٢) أطلق جيرالد برنس على ذلك الراوى مصطلح سرد الشخص الأول (**first person narrative**)، سرد يكون فيه السارد شخصية تنتمى إلى الوقائع والمواقف المحكية، وبهذه الصفة يشار إليه بضمير الأنا.

وقد جاء الحالان معاً (معايشاً ، شاهداً) مرتبطين بتلك الشخصية صاحبة التجربة (العتابى) التي وقع عليها أثر فعل الرؤية " رأيت العتابى ... " وقد التقى بها الراوى السيرى ساكنة في إطار زمانى ومكانى محدد دل عليه التركيب الحالى "... العتابى يأكل خبزاً على الطريق بباب الشام "، هذا بالنسبة للمكان، ويأتى الزمان مشاراً إليه من خلال الدال (العتابى) الذي يأتى تعبيراً عن الشخصية المدلول صاحبته، وعن الحقبة الزمانية التي ظهرت فيها (زمن الخليفة العباسى هارون الرشيد)[1]، وإلى جواره يأتى المكان مركباً من دالين لكل منهما مدلوله "على الطريق بباب الشام "، فالأول هو الطريق الذي يعطى للمتلقى إيحاءً بالحركة؛ فإذا ذكر الدال طريق ذكر على الفور حال الانتقال، والانفصال عن إطار مكانى منطلق (ابتعاد) بغية الوصول إلى إطار مكانى غاية (اتصال)، وبين المنطلق والانفصال، والغاية والاتصال يأتى الدال (طريق) بمثابة المعبر حلقة الوصل الرابطة بين الاثنين؛ ليؤكد على جدلية (الحركة / السكون) المميزة لحياة الشخصية الإنسانية؛ وليكون الطريق بذلك المعادل المكانى للمكون العمرى للشخصية على المستوى الزمانى الذي يصير كالطريق تقطعه الذات انطلاقاً من نقطة بداية (حركة) وصولاً إلى نقطة نهاية (مستقر وسكون)، أما المكان الثانى فيشير إليه الدال (باب) ، ويعد ذا دلالة مكانية عامة غير محددة؛ وهو ما يجعلها في إطار محور العلاقات الاستبدالية الذي تحدث عنه (دى سوسير) قابلة لعدد من الاحتمالات؛ فقد يكون المقصود: باب البيت، أو باب القصر، أو باب السوق، أو باب الاقتصاد في إحدى الصحف اليومية –على سبيل المثال– إلا أن هذه الدلالة العامة سرعان ما تتحدد وتتضح

---

(١) أشار المصنف في الاستهلال الخاص بحكاية العتابي إلى أنه كان واحداً من شعراء الدولة العباسية ، وكان في زمن هارون الرشيد تحديداً.

– انظر الأصفهاني ، الأغاني ، الجزء الثالث عشر ، ص١٠٩ .

بشكل دقيق بإضافتها إلى دال مكانى داخل السياق في إطار ما يعرف في اللسانيات اللغوية بمحور العلاقات السياقية[1]، وهذه كانت مهمة دال المكان (الشام)؛ وهو ما يعنى أن الدال (باب) في إطار ارتباطه بدلالة مكانية يؤدى دوراً أشبه بذلك الذي يؤديه حرف الجر في اللغة؛ إذ لا يدل على معنى في نفسه بقدر ما يدل على معنى في غيره؛ فعملية الرؤية التي قام بها راوى السيرة (عثمان الوراق) لتلك الشخصية المرئية (العتابى) لم تكن داخل إطار المكان ذاته (بلاد الشام)، بل كانت على أطرافه من الخارج؛ وهو ما يضفى على الشخصيتين معاً طابع الرحلة، ويجعل لمسلمة الحركة والسكون المرتبطة بالطريق بعداً وصفياً مميزاً لحال كلتيهما؛ فبعملية تصويرية يقوم بها المتلقى يمكنه أن يرسم لوحة تعبر عن الشخصية (عثمان) وهي واقفة ناظرة إلى (العتابى) ومحدثة إياه وهو في وضع السكون والاستقرار – حال الجلوس – ممسكاً بطعام يأكله (الخبز) – حال الأكل - ، فكان الطريق هو الحيز المكانى الحامل للشخصية (عثمان) حال الحركة، وكان باب الشام بمثابة الوعاء المكانى المحتوى للشخصية (العتابى) حال الجلوس، أى أننا أمام مركبين حاليين يشيران على المستوى العميق إلى الهيئة الظاهرية لكل منهما :-

- **الأول** : عثمان الوراق حال كونه واقفاً بإزاء العتابى مخاطباً إياه (هيئة ناتجة عن حركة عبر المكان) .

---

(١) انظر: جوناثان كلر ، فردينان دى سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) ترجمة د. عز الدين إسماعيل ، طبعة ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ص١١٠ .

وانظر حديث عالم اللغة جان بياجيه عن قانون العلاقة وقانون التعارض اللذين يحكمان تشكيل أنظمة اللغة المختلفة .

ديفيد بشبندر ، نظرية الأدب المعاصر ، وقراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، طبعة ١٩٩٦م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب ، الثانى، عدد ٢٠٦ ، ص٥٧، ص٥٨.

- **الثانى** : العتابى حال كونه جالساً إلى عثمان الوراق ، وهو يأكل (هيئة ناتجة عن استقرار في المكان)[1].

وهو ما يعنى أن المتلقى يجد نفسه أمام نصين غائبين يجعلان من عمليات القراءة المتعلقة ببناء القصة أمراً مهماً في إطار منظومة الإنتاج الخاصة بالنصية؛ إذ علينا أن نتساءل من أين خرج عثمان الوراق؟، وإلى أين كان يتجه؟، وما الدوافع التي جعلته يقوم بتلك الحركة عبر المكان؟ ، وهل كانت بلاد الشام هي مقصده ؟ ، وهل كانت غايته هي رؤية تلك الشخصية (العتابى) ؟ .

وإذا ما انتقل المتلقى بعدسته الرائية من عثمان إلى العتابى يجد نفسه يتوجه إلى هذا الأخير بأسئلة: هل أردت أن تقول شيئاً لذلك المسافر؟، وهل أردت أن تؤكد على أهمية الرحلة في الحصول على المعرفة واكتساب مزيد من الخبرات ؟، وهل أعلنت عن مخاصمتك لهذا المكان

(١) تحدث جان ريكاردو في كتابه (الرواية الجديدة) عن الأبعاد الجديدة المختلفة المتعلقة بالعملية الوصفية موضحاً أنها تقوم على تحليل الشئ الموصوف إلى أجزائه المكونة له ، وتناولها في إطار نظام شجرى قد يثبت ، وقد يتغير ، ومن الأبعاد المرتبطة بتلك العملية هو ذلك الخاص بوضع الشيء الموصوف ، أى الإشارة إليه في إطار زمان أو مكان محددين .

انظر : د. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص٨٩ .

كما تعتمد الوضعية المميزة لكل من (عثمان الوراق) ، و(العتابى) على ما يمكن تسميته بـ (الوصف المتحرك) للشخصية ، أو للشيء ، وهو ذلك النمط من الوصف الذي يشير إلى الموصوف حال حركته ، وقد أطلقت عليه د. سيزا قاسم مصطلح الصورة السردية في حديثها عن التداخل بين الوصف والسرد ، "وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن تسميته بالصورة السردية ، وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة ، أما الصورة الوصفية فهى التي تعرض الأشياء في سكونها " .

– السابق ، ص٨٣ .

ولا يبتعد كثيراً هذا التمييز عن التفرقة التي عقدها د. عبد الملك مرتاض بين الوصف الخالص ، والوصف المختلط بالسرد.

– انظر : د. عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، ص٢٩٠ ، ص٢٩١ .

ولعل السر في هذا التداخل بين الاثنين راجع إلى أن كلاً من الوصف والسرد يتلاقيان في النهاية حول موضوع واحد ألا وهو الشيء أو الشخصية محل الاهتمام ؛ فإذا كان السرد يهتم بما ينجم عن الشيء أو الشخصية من أفعال ، فإن مجال عمل الوصف هو الشئ ذاته ، أو الشخصية ذاتها .

انظر : الوقفة السردية لدى : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، من ص١١٢ إلى ص١١٦.

الذي كنت فيه (بلاد الشام)، وفضلت الرحيل إلى أرض أخرى والتعايش مع أناس آخرين ؟[1].

إذاً فإننا أمام رحلتين عبر المكان تأتى كل واحدة منهما عكس اتجاه الأخرى، الأولى هي تلك التي قام بها عثمان الوراق عندما جعل من بلاد الشام غايته دون أن يُعرف المكان المنطلق الذي بدأت منه هذه الرحلة – على افتراض أنه كان يقصد بلاد الشام - والثانية هي التي عزم على القيام بها العتابى، فكانت البداية المنطلق هي بلاد الشام دون أن يظهر أمام فضاء التلقى على وجه التحديد المكان المقصد لهذه الشخصية.

والسؤال الآن هو مع من سيسير المتلقى في رحلته القرائية، مع عثمان الوراق؟ أم مع العتابى؟، وستأتى تفاصيل القصة؛ لتجيب عن هذا السؤال –إلى حد كبير- ، ولكن فقط على المتلقى أن يعرف أن المكان الواحد يحمل بداخله الرغبتين المتضادتين: الرغبة في الاتصال والبقاء، والرغبة في الانفصال والرحيل.

بالإضافة إلى ذلك، ففى الوقت الذي يحدث فيه تجاوز للمكان (رحيل) من قبل الذات تكون هناك ذات فردية أخرى قد قامت بعملية اتصال معه (وصول) في إطار صيرورة حياتية تجعل من المكان الواحد المنطلق والغاية في الوقت نفسه، ولعل ما تنطوى عليه جملة "رأيت العتابى

(١) من بين الأمور التي تدفع إلى تشكيل القوالب السردية وتجعل لها أهميتها بالنسبة للمتلقى هو أنها "تسلى المستمعين عن طريق منحهم انحرافاً جديداً للمواقف المألوفة ، إن متعة السرد متصلة بالرغبة، .. رغبة المعرفة، .. إى أننا نريد أن نكشف الأسرار، أن نعرف النهاية ، أن نجد الحقيقة ، فإذا كان ما يقود السرد هو دافع ذكورى "**masculive**" من أجل السيطرة ، والرغبة في كشف الحقيقة ... إذاً فما نوع المعرفة التي يقدمها إلينا السرد لكى يشبع ما نتمنى؟

ويتساءل المنظرون أسئلة تدور حول الصلات بين الرغبة ، والقصص ، والمعرفة .

فيما يخص القصص فإن لديها وظيفة .. وهي أن نفهم العالم من حولنا ، وتعرض لنا (أى القصص) الكيفية التي يشتغل العالم طبقاً لها ، وتجعلنا قادرين أن نرى الأشياء من مواقع أخرى"

– جوناثان كلر، مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة مصطفى بيومى عبد السلام ، الطبعة الأولى (٢٠٠٣م) ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومى للترجمة ، عدد ٥١٤ ، ص١٢٦.

يأكل خبزاً على الطريق بباب الشام" من دلالات ما يؤكد على تلك العلاقة الجدلية المنعقدة بين الإنسان والمكان منذ بداية الحياة.

وبعد أن ينفذ الراوى الوسيط من منطقة الرؤية البصرية الخاصة بالراوى الداخلى[1] صاحب ضمير الـ (أنا) عثمان الوراق يبدأ في اتخاذ مكانه في منطقة الاستقبال يمارس دور المستمع والمشاهد - عبر هذه الشخصية- لما يقع من أحداث داخل هذا العالم المصغر (حادثة القصة)؛ وهو ما يعنى أن الراوى قد آثر أن يقوم بمشاهدة هذا العالم من خلال عين شخصية بعينها في عملية تقوم على الترابط، والاتصال بينه وبينها، وقد جاء أثرها واضحاً في توليها مهمة الرواية؛ وهو ما جعل صيغة الفعل الماضى (قال) تبدو أمام المتلقى نتاجاً للصوتين معاً: الراوى الوسيط، والشخصية عثمان الوراق، وكأنهما تداخلا وكأنهما صوت واحد هو صوت ذلك الراوى السيرى (عثمان الوراق)[2] الذي جعل من فعل الرؤية الخاص به بمثابة الأساس الذي قامت عليه كل حادثة القصة بعد ذلك.

---

(١) ينقسم الراوى من حيث علاقته بالحدث الذي يقوم بروايته إلى :
– راوٍ خارجى : شخصية ليست مشاركة في صنع أحداث الحكاية المروية .
– راوٍ داخلى : يقوم بمهمتين : الأولى بناء الأحداث جنباً إلى جنب مع الشخصيات الأخرى في العالم الحكائى ، والثانية تتمثل في القيام بدور الراوى الناقل لذلك العالم متجاوزاً إطار الزمان الذي احتوى تلك الأحداث إلى إطار زمانى مغاير هو ذلك الخاص بعملية الرواية .
انظر: ب. برونل ومجموعة ، النقد الأدبي ، ترجمة د. هدى وصفى ، ص١٣٥.

(٢) في حديث منظرى الرواية عن طبيعة العلاقة القائمة بين الراوى وشخصيات الحكى الذي يقوم بتقديمه أوضحوا أن هناك ما يسمى بـــ (الرؤية المصاحبة) ، أو الرؤية المشاركة، وتعنى أن الراوى يعرف بمقدار ما تعرفه الشخصية، وهذا راجع إلى أن الراوى يرتبط بالحكى من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشاركة في الحدث، وكأن الراوى بهذه الكيفية قد ركب كاميرا تصويرية على عين هذه الشخصية ينظر من خلال منظورها هي ، فيرى ما يدخل في مجال هذه العين ، ويخفى عنه ما خرج من دائرة الرؤية الخاصة بها .
انظر: – السابق ، ص١٣٤ .
– حميد لحمدانى ، بنية النص السردى ، ص٤٧ .
– د. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١٤٠ ، ص١٥١ .
– وترتبط هذه الطريقة في الرواية بما أطلق عليه د. محمد عبد المطلب تسمية (الرؤية من الأمام)، وتعنى أن تتولى إحدى شخصيات الحكاية مهمة الرواية بنفسها؛ لتقود بذلك الأحداث، والشخوص وتحكم سيطرتها على أبنية السرد
– انظر: د. محمد عبد المطلب ، بلاغة السرد ، ص٧٤ ، ص٧٥ .

ولكى يؤكد على أن له اليد الطولى في هذا العالم بادر هو بعملية الإرسال عبر منظومة " **فقلت له ويحك** " ليبرهن من خلالها على أنه يقوم بدورين في آن واحد :

الأول: دور الإرسال على مستوى موقع الرواية الذي يشغله، يدل على ذلك التركيب الفعلى (فقلت) الذي يحيل إلى مرتبة زمنية تتعلق بالخطاب – زمن التشكيل - خاصة وأن هناك نوعاً من التوحد شبه التام بين موقع الراوى الوسيط، وموقع هذا الراوى الداخلى (عثمان الوراق).

الثانى: عملية الإرسال الكلامى في إطار القصة ذاتها التي ترتبط بزمن الحدوث؛ حيث شغلت الشخصية (عثمان) بداية في ظل منظومة الحوار موقع المرسل المتكلم.

وقد جاء هذا الإرسال بمثابة رد فعل لحدث أسبق زمناً قامت به الشخصية العتابى ألا وهو حدث الأكل الذي يضفى عليها – على المستوى العميق – هيئة معينة تتنافى وحزمة القيم المتعارف عليها على مستوى المجموع (العتابى يأكل خبزاً في الطريق !!).

ولذا فإن التعبير (ويحك) يعطى انطباعاً لدى المتلقى المشاهد أن هناك تناقضاً على المستوى النفسى والفكرى بين الشخصيتين ، الراوى المتكلم (عثمان)، والشخصية العتابى، سببه أن هذه الأخيرة تمارس فعلاً بعينه (يأكل) تراه الأولى غير منسجم مع المقام (على الطريق) ، وهي بهذا التصرف تعبر عن انتمائها إلى فكر سائد على مستوى الجماعة يرى في هذا الصنيع حرجاً بالغاً ومخالفة لمنظومة قيمية سائدة على المستوى الجمعى تعيب هذا الفعل.

ودليل هذا التناقض هو التعبير (ويحك) الذي جعل الشخصية عثمان، والجماعة في جانب، والشخصية العتابى في جانب آخر – وهذه الجماعة تتمثل في العامة على وجه التحديد –، كما يؤكد على أن هناك نوعاً من الصراع الصامت بين الفرد من جهة، والجماعة من جهة أخرى، وقد جاء فعل الأكل بمثابة الرمز المجسد لهذا الصراع، بل إن الإطار

المكانى الذي مارست عليه الشخصية فعلها (على الطريق بباب الشام) ليدلل على أن هناك شيئاً من الانفصال وقدراً من التمرد بين الشخصية العتابى، والعوام على وجه التحديد.

ولهذا فإن فعل الرؤية من جانب الراوى الداخلى (عثمان) كان بمثابة الضوء المسلط الذي يكشف عن طبيعة الصراع الكائن بينهما وأسبابه؛ إذ لم يتوقف الأمر عند حد الرؤية الصامتة، بل تجاوزها إلى القول باللسان من خلال التعبير (ويحك) الذي جعل منطقة الاستقبال أمام مركبين للحال تكشف عنهما النصية على المستوى العميق ولكل منهما إطاره الزمانى الخاص:

- العتابى: يأكل على الطريق بباب الشام (سبب).
- عثمان الوراق : تبدو عليه أمارات التعجب والاستنكار لما يفعله العتابى (نتيجة).

وهو ما جعل الشخصية عثمان تبدو بهيئة معينة، فكان التعجب الاستنكار" **فقلت له: ويحك أما تستحى ؟** ".

ولهذا فقد أثر الراوى الداخلى (عثمان) مغادرة موقع الارسال الكلامى تاركاً إياه للعتابى ليحاول من خلاله تبديد هذه الحالة الطارئة على الراوى دون أن ينسى أنه يقوم بمهمة الرواية ؛ إذ تعرض الحكاية من منظوره هو إلى جانب كونه من صناع الحادثة؛ حيث استخدم صيغة الفعل الماضى الدالة على القول من خلال التركيب " فقال لى " قبل أن يترك موقع الإرسال الكلامى للشخصية العتابى.

" **أرأيت لو كنا في دار فيها بقر كنت تستحى ، وتحتشم أن تأكل وهي تراك؟ فقلت لا**"، بدأ العتابى يبرهن على سلامة موقفه، وأنه شخص يتمتع بصفات تقربه من منطقة المثالية لكن تفعيلها لا يتأتى إلا في وجود المقام المناسب .

ولكي تعالج الشخصية العتابى تلك الفجوة الحاصله على المستوى النفسى والفكرى بينها وبين الراوى الداخلى (عثمان) قامت بعملية استحضار لهذه الأخيرة من منطقتها إلى منطقة مشتركة تجمعهما في ظل حيز مكانى واحد يكون بمثابة البداية الممهدة لإزالة هذا الأثر النفسى

الناجم عن فعلها " يأكل خبزاً على الطريق " ، فجاء التحول من ضمير المخاطب في "أرأيت"[١] إلى ضمير المتكلمين في " كنا " ؛ ليشير إلى تلك المنطقة المشتركة التي آل إليها راوى السيرة (عثمان) .. ليس ذلك فحسب، بل لقد سعت الشخصية العتابى – مستغلة منطقة الإرسال الكلامى التي شغلتها – أن تتجاوز بالشخصية (عثمان) منطقة الرؤية الحسية المادية الحقيقية للأشياء إلى منطقة للرؤية أكثر عمقاً تقوم على التخيل من خلال التعايش مع حادثة مفترضة يُتصور أنها وقعت في زمن ماض متخيل يؤكد على ذلك استخدامه لأداة الشرط (لو) وبعد أن انتقل الراوى الداخلى (عثمان) إلى جانب الشخصية العتابى إلى هذه المنطقة المشتركة من خلال التركيب (كنا) تركه الأخير يخوض بنفسه غمار تجربة خيالية مؤثراً هو الآخر موقع المشاهدة الخيالية. والملاحظ أن الموقف الذي تتأسس عليه هذه التجربة يتمتع بالمنطقية من الناحية الواقعية؛ إن تناول الطعام والشراب أمام الحيوان أمر لا عيب فيه ولا يستدعى الحياء، أو الجلوس خلف ستر للقيام به، والسر في ذلك هو أننا أمام كائنات لا عقل لها يعطيها القدرة على الإدراك أو التمييز.

---

(١) يطلق النقاد على استخدام ضمير المخاطب داخل البنية السردية مصطلح ضمير الشخصية الثانية الذي يأتى متصلاً بالقول المتعلق بالأنا المتكلمة مباشرة؛ وهو ما يعنى أننا أمام منظومة للاتصال تقوم على المواجهة المباشرة بين شخصيتين تأتى هذه المواجهة مبنية على الحضور؛ الأمر الذي يعزز من تفاعل المتلقى مع العالم الروائى المعروض، يعايشه وكأنه واقع يحدث أمامه يشاهده بعينه ، ويسمع الأصوات المنبعثة منه بأذنه ، وينفث فيه من الحيوية ما يجعله حياً باستمرار .

انظر: **- Henri Benac, Guide des idees literatures, P.g ٣٤٩**

ووجود ضمير المخاطب بكثرة داخل البناء السردى يشير إلى ما أسماه باختين بالنمط الديالوجى للرواية، أى النمط متعدد الأصوات، وفى هذا النمط يلاحظ أن الشخصيات الروائية ذوات فاعلة لها كلمتها المباشرة الدالة التي تؤكد على احتفاظها بتكاملها واستقلالها .

ويأتى هذا في مقابل ما أسماه باختين بالنمط المونولوجى للرواية، أو النمط الوحيد الصوت الذي لا يسمع فيه المتلقى إلا صوت الراوى فقط .

انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، طبعة ١٩٩٨م، دار قباء للطباعة والنشر، ص٣٩

– وانظر كذلك : جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، مصطلح الإظهار (**Showing**) ، ص٢١١، ومصطلح الحكى (**Telling**) ص٢٣٠.

ولهذا فإنه بعد تلك المعايشة الخيالية لتجربة لم تحدث كانت النتيجة الدرامية هي النفي (لا)، وهي الإجابة التي صدرت من جانب الراوى (عثمان)؛ لتوضح أن السياق الاجتماعى لا يستنكر على الذات القيام بهذه العملية أمام الحيوان؛ ولتؤكد كذلك على مدى ما تتمتع به الشخصية العتابى من ذكاء وفطنة جعلاها تخترق الراوى الداخلى من منطقة يقف مدافعاً عنها حامياً لها وهي منطقة المتعارف عليه ثقافيا من أفكار وسلوكيات تنظم حياة الفرد على المستوى الجمعى.

غير أن ما حدث لا يعنى أن الشخصية عثمان قد اقتنعت بحسن صنيع العتابى، وبخاصة وأن الحيوان الكائن في التجربة الخيالية (البقرة) حقيقى؛ فما العلاقة إذاً بين أن يأكل الراوى عثمان، وإلى جواره بقر، وبين أن يأكل العتابى في الطريق والناس يرونه؟، ما هي حلقة الوصل القائمة بين التجربة الخيالية وما فعله العتابى على المستوى الواقعى؟ -على افتراض وقوع حادثة القصة- إن هذه التساؤلات المنبعثة من منطقة الاستقبال – زمن التلقى – تؤكد على أن الموقف النفسى والفكرى للراوى عثمان ما زال على حاله، ولابد من تفسير لذلك الحاصل؛ كى يستريح الراوى ومن ورائه المتلقى الكائن في منطقة المشاهدة يتابع بمزيد من الاهتمام كيف ستنحل هذه العقدة؛ لذا فقد جاءت أقوال العتابى لتحاول التهدئة من روع المستقبلين: الداخلى (عثمان) والخارجى (المشاهد) ولتقضى على حالة القلق والاضطراب التي ربما تكون قد نجمت عن ذلك التداخل الحاصل بين الحادثتين: الحقيقة ممثلة في فعل الأكل على الطريق بباب الشام، والمتخيلة وهي تلك التي عايشها الراوى عثمان ألا وهي تناول الطعام في دار فيها بقر، فكان قوله " **فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر** "، إن استخدام العتابى لصيغة فعل الأمر (اصبر) قد جاء بغرض إيجاد الجو المناسب الذي على أساسه يحصل العلم الذي يرجوه لشخصية الراوى الداخلى (عثمان)؛ إذ إن عملية التلقى، والتحصيل لأى علم من العلوم تحتاج إلى نفس مستقرة مطمئنة؛ كى يتحقق الصفاء الذهنى المطلوب الذي يؤهل لنجاحها؛ لذا رأت الشخصية العتابى أن

الصبر – تهيئة نفسية للشخصية عثمان – سيكون سبباً في الوصول إلى ما تصبو إليه "حتى أعلمك أنهم بقر"؛ ومن ثم تكون قد نجحت في استقطاب عنصر آخر إلى جوارها من داخل ذلك النظام الجمعي يكون ساعداً ومعيناً لها في ذلك الصراع الحاصل بينها وبينه.

والملاحظ بعد ذلك قيام الراوى الداخلى (عثمان) بعملية التفات من المخاطب إلى الغائب الـ (هو)[1] الذي يشير إلى الشخصية العتابى تعبر عن رغبة ذلك الراوى في ترك الشخصية تواصل تقديم التجربة بنفسها دون مشاركة من أحد قد تقوض وجهة النظر التي تبنتها لنفسها بداية، وعبر عنها بشكل جلى فعل الأكل في مستهل حادثة القصة. لهذا نرى الراوى الداخلى يؤثر الخروج من منطقة الأحداث في هذه اللحظة ليكون من الشخصيات الخارجية البعيدة عن صنعها مكتفياً فقط بدور التقديم الروائى بعد أن كان – حتى هذا الالتفات - يقوم بالدورين معاً: دور الرواية، ودور المشاركة في صناعة الحدث، كما جاء الالتفات كذلك معبراً عن هذا التحول الذي حدث للشخصية عثمان من تلك التجربة الخيالية التي عايشتها ذهنياً إلى الواقع المادى الملموس مرة أخرى من خلال جملة الأفعال التي قامت بممارستها الشخصية العتابى " **فقام، فوعظ، وقص، ودعا حتى كثر الزحام عليه** ".

---

(١) يعنى الالتفات في اصطلاح البلاغيين التحول عن معنى إلى آخر، أو من ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر، ويدور معناه في اللغة حول الانصراف عن الشيء.

انظر: عبد الله بن المعتز، البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكى، الطبعة الثالثة ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، دار المسيرة (بيروت)، ص٥٨.

ويسمى ضمير الـ (هو) في اصطلاح منظرى الرواية باسم ضمير الشخص الثالث، أو سرد الشخص الثالث (**Third person narrative**)، واستخدام ذلك الضمير يعنى أن الراوى قد آثر أن يشغل منطقة تسمى بـ (منطقة الرؤية من الخلف) وبإمكانه عبر تلك المنطقة أن يلم بكل شيء يتعلق بالمنظومة الحكائية، وتلك الطريقة في الرواية كانت سمة تميز القص التقليدى الكلاسيكى الذي يقوم على مفهوم الراوى المحيط علماً بالظاهر والباطن.

انظر:

- **John Peck, Martin Coyle, How to study literature (literary terms and criticism) P.g ١١٧ .**
- **Henri Benac, guide des idees literatures p. ٣٤٩.**
- جوناثان كلر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ص١٢١
- جيرالد برنس، المصطلح السردى، مصطلح سرد الشخص الثالث (**Third person narrative**)، ص٢٣٣.
- د. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص١٣٢.

يجد المتلقى نفسه أمام متوالية من الأفعال لها بداية (فعل القيام) ولها وسط يتمثل في فعلي (الوعظ والقص)، ولها نهاية تأتى ممثلة في فعل (الدعاء) وفى إطار هذه المتوالية الوظيفية يشعر المتلقى وكأنه أمام مؤرخ يقف في منطقة زمنية منفصلة خاصة به هو يعرض منها مجموعة من الأحداث التي اشتمل عليها الزمن الماضى، وهو في عملية العرض هذه يؤثر الإيجاز والمرور السريع على تلك الأحداث دون الدخول في تفصيلات تعطى فرصة للمتلقى المستقبل لالتقاط الأنفاس[1] معتمداً في ذلك على التلخيص وضغط أكبر قدر ممكن من الأحداث ومن ثم من زمن الوقوع المفترض في قليل من الكلمات[2].

ولعل السر في ذلك راجع إلى ابتعاد الشخصية عثمان عن منطقة الحضور المباشر في الحدث إلى منطقة أخرى تجعل ظاهرة الالتفات ليست مقصورة على التحول من ضمير إلى آخر فحسب، بل تعطيها بعداً وظيفياً ودلالياً يتمثل في التحول من زمن القصة (الحضور في الحدث والمشاهدة الحية لما يقع) إلى زمن الخطاب (الغياب والاكتفاء بمهمة التقديم الروائى للمتلقى السامع والقارئ على السواء).

ولا شك في أن العودة إلى زمن الخطاب – صوت الراوى- والابتعاد عن زمن الوقوع المفترض للأحداث – أصوات الشخصيات – تأتى بغرض تغيير الوتيرة التي تسير عليها الأحداث؛ لأن الاكتفاء بطريقة واحدة في التقديم الروائى ربما يبعث على الملل لدى المتلقى؛ وهو ما قد يؤدى إلى

---

(١) تحدث د. سيد قطب عما يسمى بـ (العرض التاريخى) للأحداث ، ويعتمد هذا المستوى في الرواية على "ذكر أحداث عن طريق أفعال في غالب الأمر تكون هناك مسافة زمنية بين الفعل والفعل تسمح بوجود أفعال أخرى يمكن تخيلها ، أو مشاهد يمكن تصورها " .
د. سيد قطب وآخرون ، فن السرد (كيف نكتب تجاربنا) ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٣م ، دار الهانى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص٦١، ص٦٢.
وانظر كذلك : د. سيد قطب، وآخرون ، الوجود في الكتابة (مدخل لقراءة السرد الذاتى) الطبعة الأولى ، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م، دار الهانى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص٧١.

(٢) يتراوح إيقاع النص الروائى بين سرعة كبيرة جداً، وسرعة بطيئة جداً ، وبين الاثنين تأتى حركتان وسيطتان تتمثلان في "التلخيص وهو ضغط فترة زمنيه في مقطع نصى قصير، والمشهد وهو فترة زمنية قصيرة في مقطع نصى طويل". د. سيزا قاسم ، بناء الرواية، ص٥٤.
وانظر كذلك : جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، مصطلح الخلاصة (**Summary**) ، ص٢٢٦.
وقد فرق لوبوك بين التلخيص ، والمشهد بأن القارئ في الأول يتجه إلى الراوى مستمعاً إلى صوته، أما في الثانى فإنه يشاهد القصة ، وكأنها مسرح عليه الشخصيات وهي تتحرك.
– انظر : د. سيزا قاسم ، بناء الرواية، ص٦٥.

تعطل منظومة التواصل المنعقدة بنيه، وبين الأحداث المقدمة، بل ربما يتجاوز الأمر إلى انقطاعها تماماً؛ ومن ثم يأتى هذا التحول من المخاطب إلى الغائب بمثابة شد انتباه للقارئ عندما يجد هذه الثنائية الصوتية (الأنا، الأنت)، وقد تحولت إلى أحادية صوتية تتمثل في صوت الراوى الداخلى (عثمان)، ومن ورائه بالطبع الراوى الوسيط صنيعة المصنف.

كما يترتب على هذا التحول إلى زمن الخطاب وجود فجوة زمنية كبيرة بين الشخصية عثمان، والشخصية العتابى ربما تكون هي التي قد تسببت في ذلك المرور السريع على أفعال الأخيرة دون إدراك التفاصيل الدقيقة المرتبطة بها حال أداء الشخصية لها؛ حيث أخذ عثمان الوراق الكاميرا التصويرية الخاصة به، ووقف في زمن الرواية بعيداً عنها، فلم يتسن له التعمق في الأجزاء الكبيرة (قام، وعظ، قص، دعا) وصولاً إلى التفاصيل الصغيرة المتعلقة بها ممثلة في جملة الأحداث التي تولدت عن كل فعل من هذه الأفعال[1].

وبالنظر إلى طريقة الرواية باستخدام ضمير الغائب الـ (هو) التي عمد إليها الراوى الداخلى (عثمان) يلاحظ أنها تجعل الفعل في إطار البنية السردية محصلة لأكثر من عامل في الوقت ذاته، ولكلٍ إطاره الزمانى الخاص به؛ إن الأفعال سابقة الذكر هي نتاج لفاعل مباشر قام بأدئها ألا وهو الشخصية العتابى، وجاءت ممارسته لها في إطار زمانى محدد هو ذلك المتعلق بزمن القصة – أى زمن الوقوع المفترض لها- ولكن أسلوب الرواية بضمير الغائب يتيح للراوى السيطرة الكاملة على عالم الحكاية، والإمساك بخيوط اللعبة السردية كلها في يده[2]، وتبدو شخصيات الحكى في ظل هذه الطريقة وكأنها كيانات لا حول لها ولا قوة يحركها ذلك الراوى كيف يشاء؛ ومن ثم يأتى الفعل داخل البناء السردى نتاجاً لكيانين:

---

(١) يقول المنظرون لفن التصوير: إنه " كلما زادت المسافة بين العين والشيء المشاهد قلت القدرة على إدارك معالمه، وتقصى تفاصيله، والعلة في ذلك هي الغياب المتدرج لمعالم الأشياء الصغيرة، والأجزاء الدقيقة المكونة للشيء الكبير".
– ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ترجمة عادل عيسوى، طبعة ١٩٩٩م الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٦٨.

(٢) انظر: د. محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، ص٧٤.

الأول: تلك الشخصية التي قامت بأدائه على المستوى الزمنى المتعلق بالقصة (زمن الحدوث).

الثانى: تلك الذات الراوية التي قامت بتحريك الشخصية داخل الحكى على كيفية خاصة بها تجعل هذه الشخصية وفعلها وكأنها مفعول بإزاء هذا الفاعل، وذلك على المستوى الزمنى الخاص بالخطاب (زمن التشكيل).

وبالنظر إلى مجموعة الأفعال التي بين أيدينا " فقام، فوعظ، وقص ودعا " يلاحظ أنها ليست نتاجاً لذاتين فحسب، بل إنها نتاج لثلاث ذوات:

الأولى: هي تلك الشخصية الراوية المتحكمة في منظومة الحكى كله من خلال صيغة الفعل الماضى (قال) الكائنة في آخر جملة السند، ألا وهي شخصية الراوي الوسيط التي يحيل وجودها إلى حاضر التشكيل (المرجعية الزمنية الخاصة بالذات المصنفة).

الثانية: هي شخصية ذلك الراوى الداخلى (عثمان الوراق) التي قامت بهذا التحول على المستوى التعبيرى من كلام الشخصية العتابى " فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر" إلى كلامه هو "فقام، فوعظ، وقص، ودعا"[(1)]، ويحيل هذا التحول إلى زمن الرواية الشفاهى بوصف الشخصية عثمان الوراق الأقدم زمناً في سلسلة الإسناد الخاصة بالقصة قبل أن تدخل إلى عالم الحكاية المتعلقة به.

الثالثة: هي شخصية العتابى أحد صناع التجربة التي قامت عليها حادثة القصة وهي الفاعل المباشر لكل هذه الأفعال "فقام، فوعظ،

---

(١) " هناك علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول، وكلام الراوى الناقل، وهذه العلاقة معقدة متداخلة؛ حيث إن الراوى قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة ... إن النحو النقليدى يفرق بين أسلوبين في نقل كلام الغير : الأول هو ما يعرف بالأسلوب المباشر، والثانى يعرف بالأسلوب غير المباشر، وكان الراوى إذا نقل كلام غيره كما هو لجأ إلى الأسلوب الأول، إما إذا أدخله في سياق كلامه لجأ إلى الثانى، فعرف الأول بكلام الشخصية، وعرف الثانى بكلام الراوى، وكان القص الكلامى يقوم على توالى هذين الأسلوبين ".
– د. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص١٥٨، ص١٥٩.

وقص، ودعا"، وتحيل ممارستها لها إلى الإطار الزمنى المتعلق بالقصة، أى زمن الوقوع المفترض لها.

فلو أخذنا الفعل (قص) – على سبيل المثال – يمكن أن نوضح من خلاله هذا التصور بواسطة البيان التالى:

الراوى الوسيط (زمن

المحرك لـ

الشخصية عثمان الراوى الداخلى (زمن الرواية)

المحرك لـ

الشخصية العتابى

محدثة

فعل القص (زمن الحدوث)

وهنا تدخل منطقة الاستقبال – زمن التلقى وهو الزمن المستقبل بالنسبة لحاضر التشكيل– موجهة بعض الأسئلة إلى النص المحكى، إلى أين اتجهت الشخصية العتابى بعد قيامها؟، وهل كان جلوسها للطعام في خيز مكانى على مسافة من الآخر (عامة الناس) الذي لم يسمع ذلك الوصف الذي وصفته به (بقر)؟، وما المضمون الذي تضمنه فعل الوعظ؟، وما هذه القصص التي قامت بحكايتها من خلال

ممارستها للفعل (قص)؟، كل هذه الأسئلة تطرح نفسها مؤكدة على تواصلية الزمن في إطار القصة، بين زمن الحدوث، وزمن الرواية، وزمن التشكيل، وزمن التلقى، وتاركة – في الوقت نفسه – مسار المنظومة الحكائية يجيب عنها .

"ثم قال لهم، روى لنا غير واحد أنه من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار"، يبدو أن الشخصية العتابى قد أرادت أن تجعل السبب الذي أفضى إلى حال الانفصال بينها وبين العامة مجسداً أمام شخصية تكون شاهدة عليه، وناقله له إلى أطر زمانية، ومكانية أخرى .

إذاً فعليك أن تفهم أيها الرائى الراوى (عثمان) – ومن ورائك المتلقى المستقبل للتجربة – أن فعل الأكل الذي قامت به الشخصية (العتابى) وأثار دهشتك واستنكارك إنما هو نتيجة لسبب أدى إليه، وها هو ذا البرهان المفسر لما فعلت؛ فبعد أن ضمنت الشخصية العتابى وجود منظومة اتصال مناسبة تجلت في وجود ممثلين عن جماعة العامة حولها " حتى كثر الزحام عليه " بدأت في إظهار حيثيات موقفها الرافض المتمرد على المستوى الفكرى للحال الذي عليه هؤلاء مستخدمة في ذلك منهجاً تقليدياً في تناقل المعارف والأفكار لطالما اعتمد عليه أفراد الجماعة لفترات طويلة، ألا وهو منهج الرواية القائم على عملية استحضار من الزمن الماضى " روى لنا غير واحد "، لقد جاء الفعل (روى) بمثابة الصيغة التي لابد وأن يكون لها محتوى إبلاغى يأتى مرتبطاً بها، فكان المروى هو " من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار"، إن هذا المضمون الساخر يحاول أن يتجاوز بالمتلقى منطقة الصدق التاريخى القائمة على حقيقية ما يروى، ومنطقة الصدق الفنى المبنية على منطقية ما ينقله الراوى، - وإن لم يكن قد حصل بالفعل - واصلاً به إلى منطقة أخرى هي منطقة الأوهام والخرافات التي تجعله أمام أشياء من المستحيل أن يكون لها وجود في عالم الواقع؛ ومن ثم فلا يمكن للعقل تصورها أو إدراكها، إن

الشخصية العتابى تحاول أن ترسم أمام عثمان الوراق تجربة خيالية[(١)] تقوم على تجاوز المعقول المنطقى إلى ما هو أبعد منه .

إن المعقول هو أن هناك جزاء يتمثل في جنة ونار، ولا وجود لهما إلا في عالم الآخرة الذي لم يأت بعد، ولكنه من غير المنطقى أن يرتبط هذا الجزاء بفعل مستحيل الحدوث؛ إذ بإمكان كل إنسان أن يخرج لسانه خارج فمه، ولكن من المستحيل أن يصل به الأمر إلى ما عبرت عنه الشخصية العتابى "من بلغ لسانه أرنبة أنفه"، وهل يعقل أن يرتبط مصير الإنسان في العالم الآخر بأمر يعجز عن أدائه في عالمه الدنيوى؟.

يبدو من الواضح أن العقلية المهيمنة على الوعي الجمعي ممثلا في العامة لم تفطن إلى كل هذه الأمور، ولم تحاول التدقيق في منطقية تلك الرسالة الكلامية التي انتقلت إليها عن طريق الشخصية العتابى، أو تعمل التفكير في مدى صحتها "فما بقى واحد إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه" .

إن المعقول هو أن هناك جزاء يتمثل في جنة، ونار، ولا وجود لهما إلا في عالم الآخرة الذي لم يأت بعد، ولكنه من غير المنطقى أن يرتبط هذا الجزاء بفعل مستحيل الحدوث؛ إذ بإمكان كل إنسان أن يخرج لسانه خارج فمه، ولكن من المستحيل أن يصل به الأمر إلى ما عبرت عنه الشخصية العتابى "من بلغ لسانه أرنبة أنفه"، وهل يعقل أن يرتبط مصير الإنسان في العالم الآخر بأمر يعجز عن أدائه في عالمه الدنيوى؟.
يبدو من الواضح أن العقلية المسيطرة على الأفراد على مستوى العامة لم تفطن إلى كل هذه الأمور، ولم تحاول التدقيق في منطقية تلك الرسالة الكلامية التي انتقلت إليها عن طريق الشخصية العتابى، أو تعمل التفكير في مدى صحتها "فما بقى واحد إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه، ويقدره حتى يبلغها أم لا"، وكأن العامة قد اقتنعت لمجرد أن

---

(١) انظر: د. محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٢٨، ٢٩.

ما يقال قد تم تشكيله ﴿ إطار قالب يعتمد على منهج الرواية التقليدية المحبب إليها ﴿ نقل المعارف، والأفكار، ولعل رد الفعل الصادر من الوعى العامى يظهر – إلى حد بعيد – سذاجة تلك العقلية التي تتلقى دون تردد، أو محاولة لتفنيد ما يقال، أو التمييز بين ما يمكن الاقتناع به، وبين غيره.

وقد جاء القرآن الكريم رافضاً ذلك الموقف السلبى الذي قد تتخذه الذات لنفسها ﴿ بعض الأحيان "**قل إنما أعظكم بواحدة أن تقوموا لله مثنى وفرادى ثم تتفكروا..**" [١].

إن على الإنسان لكى يكون جديراً بإنسانيته ألا يضع حدا بينه وبين تلك المقدرة الكامنة بداخله ألا وهي القدرة على التعقل والإدراك الواعى المميز بين الأشياء، فإذا كان فعل الرؤية قد أتاح للشخصية (عثمان) عقد منظومة اتصال مع العتابى بدأت بالسؤال الاستنكارى "ويحك أما تستحى ؟" الذي جعل منه بدايةً المرسل المتكلم ومن العتابى صاحب التجربة المرسل إليه المستمع، فإن خاتمة القصة قد جاءت حاملة لمنظومة الاتصال نفسها، ولكن بشكل عكسى؛ إذ تحول العتابى إلى موقع المرسل السائل " ألم أخبرك أنهم بقر؟ "، وجاء الراوى السيرى (عثمان) شاغلاً موقع المرسل إليه المسئول، بعد أن عايش التجربة بنفسه، وصار لزاماً عليه أن يقدم حكمه عليها ،ولكن منطقة الاستقبال لم تسمع له إجابة تعبر عن رأيه ﴿ موقف العتابى من الواقع والمجتمع المحيطين به[٢].

إن الشخصية عثمان ﴿ إيثارها ذلك الختام المفتوح تتسم بدرجة عالية من الحكمة وحسن تقدير الأمور؛ لأنها أيقنت أنها لو أصدرت حكماً على تلك التجربة لربما تحول المتلقى الكائن ﴿ منطقة الاستقبال إلى

---

(١) سورة سبأ : من الآية ٤٦.

(٢) يندرج هذا الختام التساؤلى لحادثة القصة في إطار ما يعرف بالختام المفتوح ، و" في هذا النوع يطرح الكاتب تساؤلاً يحتاج إلى إجابة يشترك القارئ في صياغتها ، أو يعد بمواصلة الحديث عن القضية موضوع العرض ، أو يدعو الكتاب الآخرين والمؤسسات المسئولة للمشاركة في مناقشة موضوعه".
– د. سيد قطب ، د. عبد المعطى صالح ، كيف نمارس الخطاب في عرض الأفكار، ص١٣٢.

ذات سلبية قد تكتفى بوجهة نظر واحدة فقط حول ما عرض أمامها ، ولكنها أرادت أن يكون لتلك التجربة المصغرة وجهات نظر – وهي المتعلقة بمنطقة الاستقبال - تجعل منها رأيا عاما.

يمكن القول : إن المغزى العميق الكامن وراء هذا البناء التشكيلى المقدم من قبل الراوى الوسيط يتمثل في السخرية من القصاص الشعبيين والعامة الذين كانوا يسمعون لهم، يضاف إلى ذلك أن العتابى بفعل (الأكل) الذي قام به يعنى أنه قد أصبح مجرحاً لا يصح له الرواية من الأساس، كما أنه ينسج الأكاذيب، وكأنه قد أراد بذلك الاحتجاج على علم عربى له معاييره وضوابطه هو (علم الجرح والتعديل).

وما زال فضاء التلقي في حالة من الحركة والنشاط بعد أن أسدل الستار على عالم القصة الفني؛ لتضع عدداً من الأسئلة والاحتمالات في إطار حلقات نقاشية تضم الأفراد الحاضرين ذلك العرض تتمثل فى: (هل ستدخل الشخصية عثمان إلى إطار المكان (بلاد الشام) بعد أن شاهدت تلك التجربة بعينها وعايشتها؟ أم ستتراجع عنها إن كانت قد اقتنعت بموقف العتابى مفضلة الذهاب إلى مكان آخر؟ وهل ستحاول الشخصية عثمان أن تعيد هي تشكيل رؤية العتابى للواقع بشكل يجعل منه أكثر قدرة على العطاء وأكثر قدرة على التغيير داخل مجتمعه؟.

نحن إذاً أمام عدد من التساؤلات تجعلنا أمام صراع بين شخصيتين لا نعلم عنه شيئاً ، من سيؤثر في الآخر؟ عثمان الوراق أم العتابى؟ من سينجح في تغيير مفهوم الآخر عن الواقع المعاش؟ .

الأمر هنا متروك للمتلقى يجيب عن هذه التساؤلات متوسلا بأفقه الفكري ومحتكما إلى النسق الثقافي السائد في عصره..

إن كل زمان ومكان سيحتضن نماذج مثل العتابي والوراق، وعلينا أن نشاهد ما سيؤول إليه الأمر بعد تفاعل كل منهما مع الآخر.



الفصل الثاني

غواية الواقع .. جماليات التعبير

عند إحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله

- مدخل ..
- أولاً : الأنا المذكر يروي عن نفسه ..
- ثانياً : الأنا المؤنث يروي عن نفسه ..
- ثالثاً : البنية المكانية .. تشكيل ودلالة ..

مدخل :

تقودنا غواية التكوين التي انطلقت من حوار نقدي مع بعض ما هو مخبوء في تراثنا إلى غواية الواقع التي حاولت طائفة من الذوات المبدعة حديثا توظيفها في إطار ثنائية **(الرائي والمرئي)** – أي المرئي الواقعي وهذه العين المبدعة التي قامت بالتقاطه على طريقتها - لتكون بمثابة منطقة مشتركة تجمع عالم الفن الذي تخلق من مفردات خيالية وعالم الواقع الذي يضم كلا من الذات المرجعية التي أنتجت هذا المتخيل الفني والمتلقي المستقبل .. والسر في هذا الميل يعود في الأصل إلى **مسلمة عامة** تتمثل في ارتباط شخصية الكائن الإنساني بعناصر ثلاثة تسهم في بنائه على النحو الذي يبدو عليه داخل سياق الحياة ، **الأول:** يتمثل في الزمن الذي ظهر خلاله ذلك الكائن وما كان فيه من معطيات سائدة ، **الثاني:** عنصر المكان الذي يعبر عن البيئة من الناحية الجغرافية التي احتضنت هذه الذات في غالب فترات حياتها ، أما العنصر **الثالث** فهو البناء الحضاري الذي تنتمي إليه الذات الإنسانية..

وتعد هذه العناصر الثلاثة بمثابة روافد تتحرك إلى جوار بعضها بشكل متوازٍ لتصب في النهاية في هذه الأرض البشرية **(الإنسان/ الكاتب)** التي تحوي عقلاً وروحاً لتعطيها معنى الحياة على نحو خاص يميزها عن أراضٍ أخرى مشابهة لها في صفة الإنسانية.

ولكل ذات مبدعة في حياتها الواقعية محطات يمكن الوقوف عندها وتأملها بوصفها علامات إرشادية تضيء للمتعامل مع إنتاجها طريقاً في الممارسة التأويلية لما يطرحه هذا الإنتاج من رؤى.. **لكن يبقى لكل عمل فني قدرة ذاتية خاصة على الاحتفاظ بما يمكن تسميته احتمالات دلالية لا يتسنى إدراكها إلا بالارتحال الواعي داخل أجزائه**.. فالمبدع واقع بينما عمله عالم على درجة كبيرة من الخيال.. ومن الاثنين معاً : الواقع والمجاز يتشكل وعي الشخصية المتلقية؛ ومن ثم فإن العمل الإبداعي أيًّا كان

نوعه هو في الحقيقة منظومة تتكون من عناصر أربعة، **سياق الذات** المنتجة الذي شهد ظهور هذا العمل و**البناء الفكري** لهذه الذات الذي لا يعد وليد هذا السياق وحده بل تسبقه مراحل ومؤثرات عدة أسهمت في تكوينه، ثم بعد ذلك يأتي **عمل المبدع** نفسه بوصفه – إلى حد كبير- محصلة لهذين العنصرين معاً.. وأخيراً تأتي هذه الشخصية **(المتلقى)** التي تستقبل هذا العمل وتحاول اكتشاف ما يطرحه عليها من أفكار..

إذاً فإن المنظور الذي يحكم عملية متابعة الذات الإنسانية –بصفة عامة– والمبدعة – بصفة خاصة– يجب أن يراعي هذا الطابع الاستقبالي للعنصر البشري؛ فلا ينبغي أن تكون الرؤية مقصورة على عملية الإرسال الخاصة بما ينجزه هذا العنصر من أفعال يتلقاها السياق الخارجي، إنما لابد أن ينضاف إليها ما يستقبله هذا العنصر من رسائل يبعثها إليه السياق في تجلياته الزمانية والمكانية والحضارية.

بناءً على التصور السابق يمكن القول: **إن الكائن الإنساني عبارة عن مدخلات ومخرجات**، وتتوقف طبيعة المخرجات الصادرة عنه على شكل المدخلات التي وفدت إليه من العالم الخارجي وأثرت في تكوينه على نحو بعينه.

وارتباطا بهذه المسلمة سيتم التعامل مع اثنين من المبدعين هما محمد عبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس من خلال محاور ثلاثة رئيسة:

- **الأول:** ذكوري بالتركيز على الأنا المتكلمة التي تروي عن نفسها في عوالم مجموعة " أشياء للذكرى" عند محمد عبد الحليم عبدالله.
- **الثاني:** أنثوي من خلال مصاحبة الأنا التي تقوم عبر صوتها الناطق بعملية استحضار لإحدى تجاربها في الماضي.. وسنتوقف عند هذه الأنا المؤنثة في عالم "بعيدا عن الأرض" القصصي عند إحسان عبد القدوس.

- **الثالث:** مكاني وفلسفة اختياره تعود إلى كون الفضاء بصفة عامة هو الوعاء الحاضن لكل من الأنا المذكر والمؤنث معا؛ فهوية كل منهما لا تتحدد إلا من خلال العلاقة التفاعلية القائمة بينهما من جانب، والعلاقة المبنية على التأثير والتأثر التي تجمعهما بفضاء المكان من جانب آخر.. والتركيز على هذا العنصر سيكون بالولوج إلى مجموعة "سيدة في خدمتك" لدى إحسان عبد القدوس.

والتعامل مع المحاور الثلاثة يأتي من خلال الثنائية الإطار **(الإنسان والمكان)** .. وهي ثنائية ذات طابع إنساني عام تعطي لكل طرف فيها دورًا فاعليا مؤثرا في تشكيل الثاني؛ ومن ثم فإن الناتج المسمى **هوية** الذي يحدد شخصية كل من الإنسان - مذكرا كان أم مؤنثا - والمكان يرتبط بعملية التناوب هذه على موقع الفاعل التي ينجزها كلا الطرفين في ثنائية (الإنسان والمكان)..

أولاً: الأنا المذكر يروي عن نفسه :

تحت هذا العنوان ستتم مقاربة هذه الذات التي تقوم داخل العملية السردية بدورين في آن واحد: دور الرواية ودور التمثيل بوصفها إحدى شخصيات العالم المروي.. لكن هناك عتبة تقتضينا الوقوف عليها بداية قبل الدخول إلى عالم الفن هي ما يمكن تسميته بطاقة تعارفية نحاول من خلالها معرفة الذات المرجعية صانعة هذا العالم:

- **على المستوى الاسمي** عُرفت باسم محمد عبد الحليم عبد الله.
- **الميلاد:** في العشرين من شهر مارس عام ألف وتسعمائة وثلاثة عشر.
- **المكان:** قرية كفر بولين التابعة لمركز كوم حمادة من أعمال محافظة البحيرة.
- ينتمي لأسرة بسيطة الحال.. انتقل وهو في سن صغيرة للدراسة بمعهد الإسكندرية الأزهري.. ثم التحق بعد ذلك بالمرحلة

الابتدائية واتجه بعد ذلك في عام ألف وتسعمائة وسبعة وعشرين للدراسة في مدرسة المعلمين بالقاهرة وتقدم لامتحان القبول بدار العلوم في العام التالي.

- أما عن وظائفه فقد اشتغل موظفاً في مجمع اللغة العربية، وظل يترقى به حتى وصل إلى منصب رئيس التحرير، ثم إلى مراقب عام لشئون المجمع[1]..

استشعر الكاتب وهو في سن صغيرة رغبة في كتابة الشعر، لكن المحيطين به نصحوه بأن يطلق هذه الموهبة الشعرية الحبيسة نثراً، فكانت النتيجة هذا الإنتاج الحكائي الذي أثرى به المكتبة العربية، منه على سبيل المثال:

- **لقيطة**: وقد حصلت على جائزة المجمع اللغوى لأحسن قصة في أربعينيات القرن الماضي.
- **شمس الخريف**: نال عنها جائزة الدولة التشجيعية في عام ١٩٥٣م.
- **بعد الغروب.**
- **شجرة اللبلاب.**
- **غصن الزيتون.**
- **أشياء للذكرى.**
- **حلم آخر الليل.**
- **عودة الغريب**[2]..

قام بزيارة عدد من البلاد العربية واشترك في معظم المؤتمرات الأدبية بها.. رحل إلى أوروبا صيف عام ١٩٥٤ حين أوفدته وزارة التربية والتعليم، ومن هذه الرحلات استمد محمد عبد الحليم عبد الله زاداً من المعرفة الثقافية واطلع على عادات شعوب هذه الأقطار ولهجاتها.

شهد شهر يونيو في عام ألف وتسعمائة وسبعين لحظة نهاية الكاتب التي كانت في الثلاثين من هذا الشهر[3]..

---

(١) انظر: د. يوسف حسن نوفل، محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه، من ص٣ إلى ص١٤، الطبعة الأولى، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، جامعة الرياض، المملكة العربية السعودية.

(٢) انظر: السابق، ص٤١.

(٣) انظر: السابق، ص٥٧، ٥٨.

وفي المجموعات القصصية بصفة عامة نستشعر ثياب الرحال التي يرتديها المبدع وهو يصطحب متلقيه في رحلة تبدأ من واقع الأخير وتنتهي عند العالم الفني للأول.. وبمتابعة مجموعة "**أشياء للذكرى**" [١] التي قدمها الكاتب إلى قرائه في خمسينيات القرن الماضي نتوقف عند محطات عدة، كل منها يمثل بنية قصصية خاصة لها عنوانها الذي تعرف به.. ومن بين هذه المحطات: **هكذا أبداً** ، **شرارة نار**، **باب العالم الجديد.**

ستكون بداية الاقتراب النقدى من هذه المجموعة مع العنوان الذى يمثل نقطة ارتكاز يقف عليها المتلقى فى محاولاته التعرف عن قرب على مفردات العالم الفنى من الداخل:

أ- العنوان: البناء والدلالة:

أول ما يلتقي به القارئ في هذا العالم هو عنوانه "أشياء للذكرى" الذي يعد بمثابة العتبة الأولى التي ينطلق منها في جولته داخله بطريقة تعتمد على قدر من الفهم والعلم لبعض مكوناته مستعيناً في ذلك بما حصل عليه من معارف عن الذات المبدعة لهذا العالم؛ فأشياء للذكرى بنية لغوية ناقصة تشير في بدايتها إلى مسند إليه محذوف تقديره "**هي**"، وهو ضمير يحيل إلى مفرد مؤنث؛ إذاً فإن هذا العالم الفني المعنون بالأنثى يمثل بدرجة ما حياة مصغرة توازي – إلى حد كبير– هذا المؤنث الكبير الذي يعيش فيه المتلقي واقعاً ألا وهو **الحياة**، وكأن مجموعة "أشياء للذكرى" هي حياة تشكلت فناً يحاول من خلالها المبدع قراءة جانب من حياة الجماعة البشرية التي يعد هو جزءًا منها على المستوى الواقعي.

أما عن البعد الزمني لهذه الحياة التي اصطنعها الكاتب بواسطة اللغة فهو الماضي يبرهن على ذلك التركيب " **للذكرى**" الذي يعني أن

---

(١) تم الرجوع في هذه الدراسة إلى طبعة مكتبة مصر بالقاهرة لمجموعة "أشياء للذكرى" وهذه الطبعة دون تاريخ.

هناك عملية استحضار قد تمت لأشياء كائنة في الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر وقف وراءها صوت قام بقراءة تعتمد على الجدل والنقاش لما هو قابع في هذا الماضي بغية انتقاء ما يستحق منه الحضور في الحاضر مما عسى أن يكون مفيداً ومؤثراً في المتلقين له[1]؛ ومن ثم فإن تنكير كلمة "أشياء" يحمل في طياته هذا البعد الانتقائى الذى اعتمد عليه الكاتب فى عملية الرصد الفنى التى قام بها فى تناوله لجانب من الواقع عبر هذه المجموعة القصصية.

إن صوت المبدع بهذه العملية يؤدي أكثر من دور؛ إنه القارئ والناقل وحلقة الوصل بين طرفين؛ فقراءته لجانب من الحياة في شقها الماضي قد أفضى به إلى مرحلة تالية ألا وهي عملية النقل إلى الحاضر، وهذه المرحلة جعلت منه حلقة وصل رابطة بين هذا الماضي المنقول وجماعة القراء على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم.

وتأتي كلمة "**أشياء**" في العنوان نكرة لتعبر عن هذا الاستقطاع الذي قام به المبدع وكأنه يحاول أن يبث إلى متلقيه عبر هذه النكرة رسائل عدة منها:

- قراءة الماضي لا غنى عنها في تقييم اللحظة الحاضرة والحكم عليها.
- ما قام الكاتب بذكره يمثل الأثر الذي تركه فيه هذا المقروء **(الكائن فى الماضى)** على المستوى الذهني والوجداني.
- عين الكاتب المطلة على الماضي والناقلة له بطريقة فنية ذات طابع خيالي تمثل **عيناً ثالثة** نرى من خلالها جانباً من العالم في شقه الماضي على المستوى الزمني؛ فإلى جانب رؤية القارئ تأتي رؤية المبدع لتكون بمثابة نافذة ننظر من خلالها إلى العالم بعين مغايرة ووجهة نظر مختلفة إلى حد كبير.

---

(١) انظر: د. عبد السلام الكلكلي، الزمن الروائي، ص٦، ٧، ٨، طبعة ١٩٩٢م، مكتبة مدبولي، القاهرة.

- بفضل هذا التشكيل الخاص بالعنوان يكون الفن الذي يقف وراءه صوت المبدع محمد عبد الحليم عبد الله شاغلاً – بدرجة كبيرة– حيز الحاضر ويكون الواقع الذي يقوم الكاتب باستدعائه شاغلاً حيز الزمن الماضي.
- يبرهن المفرد المؤنث (هي) الكائن في موقع المسند إليه في العنوان على دور يمكن أن يقوم به الفن فى علاقته بالواقع ألا وهو دور المقر **(المؤكد)** على أشياء بعينها قائمة في هذا الواقع؛ لذا يأتي التركيب الاسمى **(هي أشياء للذكرى)** ليجعل مما يقدمه المبدع عبر صوته داخل الفن بمثابة حقائق يود أن يقف عليها مع قارئه، لكن إلى جانب ضمير المفرد المؤنث (هي) تأتي مفردة لغوية يمكن أن تزاحمه موقع المسند إليه في العنوان تتبدى في اسم الإشارة (هذه)؛ وهو ما يضيف احتمالاً آخر في تشكيل العنوان يتمثل في **(هذه أشياء للذكرى)**؛ ومن ثم يتجلى لصوت الذات المبدعة دور آخر إنه دور الراصد المسجل لبعض ما هو كائن واقعاً، هذا التسجيل يضفي – إلى حد كبير– على الكاتب (محمد عبد الحليم عبد الله) طابع المحايد الذي يبدو وكأنه يكتفي بعملية الرصد فحسب تاركاً مهمة التعليق والحكم للجماعة القارئة.

إذاً فإن بناء العنوان بهذين الاحتمالين: (هي أشياء للذكرى) و(هذه أشياء للذكرى) يؤكد على أن علاقة الفن بالواقع – بصفة عامة – ليست ثابتة؛ فهناك فن يتجاوز صاحبه المنتج له دور الراصد إلى مرحلة التقييم والحكم وإبداء الرأي، بينما يكتفي آخر بمهمة الرصد والتسجيل الفني - المعتمد على الخيال- لبعض ما في هذا الواقع تاركاً لعمليات القراءة المبنية على تفاعل المتلقين مع النص المُبدَع مهمة الخروج بما تراه صالحاً مع سياق الواقع الذي يعبر عنه الكاتب من جانب والواقع الذي تحياه – أى الجماعة القارئة- بصفة خاصة من جانب آخر.

وهذه العلاقة مع الماضي التي تعكسها بنية العنوان ليست ببعيدة عن طبيعة شخصية محمد عبد الحليم عبد الله على المستوى الواقعي التي يمكن تلمسها من خلال النص الآتي: "**الطفولة بالنسبة لي غابة مليئة بالعجائب، أدخل إليها الآن في أية سن فأدهش وأعود من الرحلة مليئاً بأشياء لا تحصى، أشياء قيمة... وأعاود زيارة معالمها في الخيال والحقيقة**" [1].

إن هذا الكلام بصوت الكاتب يتحدث فيه عن نفسه وعن الماضي المتعلق به في أحد جوانبه ألا وهو (الطفولة)، ويتقاطع هذا الحنين مع اختياره لعنوان مجموعته القصصية "أشياء للذكرى"؛ فهذا الحب لأحد مكونات الماضي قد ألقى بظلاله على إبداعه؛ فكان صوته الناطق داخل هذا العالم الفني تأكيداً على حقيقة مفادها أن الماضي على المستوى الخاص (الفردي) والعام (الجمعي) يعادل مرحلة الطفولة في حياة الإنسان التي تبقى تاركة أثرها في حياة الذات البشرية على مدار رحلتها العمرية؛ ليصبح الحاضر الذي تحياه نتاجاً – بشكل أو بآخر– لما كان قائماً في الماضي (التاريخ) الذي يؤثر في اللحظة الحاضرة المعاشة سواء أكانت الذات الإنسانية واعية لذلك أم غير واعية.

إذاً فعبر هذه العلاقة الجامعة بين العنوان وجزء من طبيعة محمد عبد الحليم عبد الله المميزة له في الواقع يمكن القول: إن مجموعة "أشياء للذكرى" هي امتداد فني (نتيجة) لمؤثر واقعي (سبب) هيأ لهذا الإبداع الفرصة للظهور من جانب ومن جانب ثانٍ يبرهن على طابع كلاسيكي يميزه؛ فالدعوة للارتباط بالماضي من المبادئ البارزة التي ينادي بها أصحاب المذهب الكلاسيكي[2]، لكن كلاسيكية محمد عبد الحليم عبد الله – كما تعكسها مجموعة "أشياء للذكرى"– لها سمة

---

(١) د. يوسف حسن نوفل، محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه، ص٥.

(٢) يمكن الرجوع تفصيلاً إلى ما ورد عند د. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، الكلاسيكية، من ص٤٥ إلى ص٥٨، طبعة مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

خاصة فهي الماضي الفردي الذي يخصه ويحرص على العودة إليه والتأثر به في إبداعه؛ ومن ثم يمكن التقاط بعض مكونات هذا الماضي عبر منجزه الإبداعي بالتوازي مع الإلمام بها من خلال الوقوف على سيرته وما كتب عنه.

إذاً يمكن القول: إن محمد عبد الحليم عبد اللّه الطفل قد ترك أثراً قوياً في محمد عبد الحليم عبد اللّه الروائي والقصاص، إحدى أمارات هذا التأثير مجموعة "أشياء للذكرى".

وبتجاوز العنوان يقف القاريء مع إحدى البنيات القصصية التى تتضمنها المجموعة:

ب- أشياء للذكرى: الشخصية بين الغياب والحضور:

بالوقوف مع إحدى قصص مجموعته التي تم وضع عنوانها على المجموعة كلها نجد أن بطلها شخصية تتحدث عن جانب من حياتها مستخدمة ضمير الـ (أنا) ؛ فهي قصة سيرة ذاتية – إلى حد كبير – تنطلق من قيمة دلالية أساسية تتمثل في (المسئولية)[1] التي تحملها البطل صغيراً بعد غياب عائل الأسرة بالوفاة (الأب) ، فكان عليه أن يواصل طريقه في الحياة متحملاً مسئولية جماعة وجد نفسه راعياً لها ؛ ومن ثم فإن أول فكرة تطرحها هذه القصة هي **فكرة الغياب والحضور**؛ فحضور الأب كان يعني غياب المسئولية عن الابن وبغيابه فرضت المسئولية نفسها عليه ، ومن هذه اللحظة بدأت رحلة البطل بحثاً عن الرزق (العمل)، هذه الرحلة توازي في مدلولها العام رحلة الذات الإنسانية – بصفة عامة – داخل الحياة التي تطرح عليها مواقف وشخصيات وأمكنة في ضوء منظومة تقوم على طرفين لا ينعزل أحدهما عن الآخر هما: **التأثير والتأثر**؛ فالبطل يقدم عبر صوته جانباً من الموقف الذي مر به في عمله مركزاً على بعض شخصياته ألا وهي المرأة العجوز وابنتها

---

(١) انظر: محمد عبد الحليم عبد الله ، مجموعة "أشياء للذكرى" ، القصة التي تحمل العنوان نفسه من ص٦ إلى ص١٥.

(الفتاة) اللتان كانتا تقومان على خدمته خلال إشرافه على عمال يقومون بحفر أحد المصارف ، فبدأ يتعامل مع الموقف في ظل هاتين الشخصيتين من منظور داخلي يقوم على كشف اللثام عن انفعالاته (المكنون العاطفي) تجاههما ، وبالمثل ما يفترض أنهما يحدثان نفسيهما به تجاهه وتجاه ما يصدر عنه من أفعال.. وقد كان تركيزه بدرجة أكبر على الفتاة التي استعان ببعض مفردات البيئة الريفية وهو يقوم بوصفها.

ويقود حديثه عن العجوز والفتاة داخل هذه القصة إلى احتفائه بالمرأة عموماً في جُل أعماله الإبداعية ويعود هذا الاحتفاء إلى أمرين:

- **الأول**: الأثر العميق الذي تركته فيه أمه منذ صغره يلخصه قوله: " **عشت معك يا أمي زهرة شبابي كله فرأيتك مثالاً لإنكار الذات، فتعلمت منك أن من الواجب أن نصنع الجميل ونتصرف كمن يزرع شجرة على الطريق العام**" [١]، وانطلاقاً من ذلك كان ولع الكاتب بالأمومة الذي انعكس على إنتاجه من القصة والرواية.
- **الثاني**: نزعة رومانسية كان لها حضورها في إحدى مراحل إبداعه.. ومن المظاهر المميزة لهذه النزعة وأصحابها – بصفة عامة – التركيز على المرأة والتعامل معها وفق رؤية خاصة تنظر إليها من منطلق مثالي يرى فيها كائناً إيجابياً يستحق الاحترام والتقدير[٢]؛ فمن تعامل البطل مع هذه البراءة التي جسدتها شخصية الفتاة خرج بالآتي: "**ففطنت.. إلى أن الحياء هو الزمام الطبيعي الذي يضبط رغباتنا وأنه البذرة الأولى في حقول الفضائل**" [٣].

---

(١) د. يوسف حسن نوفل ، محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه ، ص٤.

(٢) انظر: د. محمد مندور، الأدب ومذاهبه ، الرومانسية ، من ص٥٩ إلى ص٨٩.

(٣) محمد عبد الحليم عبدالله ، أشياء للذكرى ، ص١٤ .

من هذين الأمرين يمكن الوقوف على نتيجة مفادها أن مجموعة "أشياء للذكرى" بصفة عامة وهذه القصة داخلها على وجه الخصوص تعد مزيجا من الكلاسيكية والرومانسية ؛ فالكاتب في حنينه للماضي وفي احتفائه بمرحلة الطفولة على وجه التحديد الذي انعكس على عنوان هذه المجموعة يرتدي ثياب الكلاسيكي الذي يمثل الماضي بالنسبة له قيمة كبيرة، كما أنه بتأثره بأمه على المستوى الواقعي وانعكاس هذا التأثير على فنه ورؤيته للمرأة التي كان نموذجها العجوز والفتاة في قصة "أشياء للذكرى" داخل المجموعة يعبر عن الرومانسي الذي تحتل المرأة في فنه مكانة خاصة.

ويعكس هذا المزج – بدرجة ما – الطابع الارتجالي للكاتب الذي لم يقف جامداً عند مذهب أدبي بعينه، بل تنقل فيما بينها موظفاً إياها في تشكيل إبداعه، يضاف إلى هذا ما يمكن القول: إنه طبيعة فى شخصية محمد عبد الحليم عبدالله على المستوى الفكرى تتمثل فى رفض مسألة التمذهب أو التشيع لفكرة أو نظرية بعينها بصفة عامة.

جـ- هكذا أبداً : الحياة بين النفي والإثبات :

بدخول هذا العالم القصصي المصغر الذي يحمل عنوان **"هكذا أبداً"** يجد القاريء صوت الكاتب المبدع مركزاً على شخصية نسائية تجمعها بالعالم المحيط علاقة متوترة تجسدها على المستوى الفني حالة الترقب والانتظار لهذه المرأة التي تجلس إلى جوار سماعة التليفون بانتظار مكالمة من رجل يحركها تجاهه صراع يقوم على الإقدام والإحجام في الوقت ذاته[١]، هذا الصراع الداخلي يكشف عنه الراوي بقوله: **" هذا الإنسان الذي أحبته وكرهته وتعطيه وهي راغبة في حرمانه وتحرمه وهي راغبة في إعطائه"** [٢].

---

(١) انظر: السابق ، قصة "هكذا أبداً" ، من ص٥٤ إلى ص٦٢.

(٢) السابق ، ص٥٨.

إن هذا المنطوق من قبل الراوي يحمل بداخله ثنائيتين: الأولى **(الحب والكره)**، والثانية **(العطاء والحرمان)** وكلتاهما يعكس أزمة الإنسان داخل العالم، هذه الأزمة التي تمثلها حالة التوتر شبه الدائم في علاقة العنصر البشري بسياقه المحيط ومردها إلى طبيعة التغير الملازمة لها، فحياة الذات الإنسانية – بصفة عامة – لا تسير على وتيرة واحدة ؛ فمواقفها داخل العالم تتنوع بها بين حالين رئيسين ، **الأول:** حال السعادة والاستقرار و**الثاني:** حال القلق الذي قد يفضي إلى حزن ثم انطواء.

هذه العلاقة المتوترة تم اختزالها فنا على يد محمد عبد الحليم عبد الله في هذا الموقف الذي جمع المرأة البطل بالرجل عبر سماعة التليفون في تشكيل فني عنوانه "**هكذا أبداً**"، وكأن ما تتغياه الذات الإنسانية في علاقتها بالغير داخل العالم مستحيل التحقيق بصفة دائمة ؛ فالعنصر البشري - رجلاً كان أم امرأة - يعيش في الحياة بين النفي أحياناً والإثبات أحياناً أخرى ، بين أن ينال ما يترقبه ويقف ما منتظراً إياه **(إثبات)** وإخفاقه فى أحيان أخرى في إدراك ما يريد واتصاله بما يرجو **(نفي)**، عند هذا الحال ينتفي عن واقعه حلم الحياة الفردوسية الذي يرجو أن يكون حقيقة في عالمه الأرضي.

إن عالم "**هكذا أبداً**" القصصى يحمل صوت ذات مبدعة تحاول أن تؤكد على الطابع الوسطى للحياة الذى يجعلها فى منتصف المسافة الفاصلة بين عالم الفردوس من جانب وعالم الجحيم من جانب آخر .. وبين الاثنين تتحرك الذات الإنسانية في رحلتها العمرية متناوبة كلاهما.

د- شرارة نار: الواقع الاغترابي للذات :

في هذه القصة يتواصل تركيز محمد عبد الحليم عبد الله على المرأة في ثياب تؤدي من خلاله دور البطولة ألا وهو ثياب (الزوجة) التي تحطمت أحلامها قبل الزواج بحياة ناعمة هادئة مستقرة مع زوج تأوي إليه بمشاعرها ورغباتها، لكن هذا الحلم قد تلاشى بعد التقائها بالرجل عبر علاقة الزواج.. وتأتي شرارة نار تعبيراً عن أزمة هذه المرأة التي تتخفى

وراءها أزمة الإنسان داخل سياق الحياة – بصفة عامة – فهذه الشرارة إشارة إلى جلباب الرجل (الزوج) الذي احترق جزء منه دون قصد من المرأة (الزوجة) وهي تقوم بأحد واجباتها المنزلية[1]، هذا الاحتراق الذي يقرب حياة الإنسان – بصفة عامة - من عالم الجحيم يشير إلى ما قد يطرأ عليه من انفصال على المستوى النفسي بينه وبين العالم المحيط[2]؛ فالعالم بما فيه من بشر وأشياء يمثل واقعاً يأتي – إلى حد كبير – على النقيض من الحلم الكامن داخل وعي الذات ؛ ومن ثم فإن الكائن الإنساني بالنظر إلى ثنائية **(الحلم والواقع)** يعيش في صراع شبه دائم بين ما هو كامن وما هو كائن ، بين ما يحلم به وما يتمنى إدراكه من ناحية وبين ما يصطدم به ويواجهه في واقعه من ناحية أخرى.

وفي هذا العالم الفني "شرارة نار" تأتي نظرة المرأة إلى الرجل قبل الزواج وبعده تعبيراً عن هذه الحالة الاغترابية التي تنشأ نتيجة الرغبة في تشكيل العالم بطريقة تغاير طبيعته بشكل كلي ؛ وهو ما يجعل من هذه القصة تفسيراً أكثر وضوحاً لـ "هكذا أبداً"؛ فمن المستحيل أن نجعل الحياة كلها على هيئة واحدة ثابتة نتمناها ولا تتغير هي الهيئة الفردوسية والدليل على ذلك شرارة النار التي تحرق وتؤلم وتجعل من الحياة مزيجاً مركباً لا يتأتى له الانسجام مع مراد الذات الإنسانية ؛ فالرجل المذكر في شرارة نار يرمز إلى طبيعة العالم والمرأة ترمز إلى الرغبة المرتبطة بالحلم، وبين الاثنين يقف الفن على يد أحد رواده (محمد عبدالحليم عبدالله) راصداً وواصفاً لكلاهما في تشكيل يعبر عن هذا الموقع المميز الذي تتخذه الذات المبدعة لنفسها حال تصويرها لهما ، إنه موقع المتأمل الذي يجعل من العالم (الواقع) والإنسان في حيز واحد

(١) انظر: السابق ، قصة "شرارة نار" ، من ص١٥٨ إلى ص١٦٣ .

(٢) انظر: د. محمود رجب ، الاغتراب سيرة مصطلح ، من ص٤٢ إلى ص ٤٨، الجزء الأول، طبعة ١٩٩٩م، دار الثقافة العربية، القاهرة.

تتعامل معهما الذات المبدعة في إطار ثنائية (**الرائي والمرئي**)؛ فالفن عدسة يرى بها القارئ واقعه من خلال عين أخرى غير عينه ، في حين يأتي المرئي واحداً بالنسبة للاثنين معاً: المبدع والقارئ ألا وهو العالم الذي يحيا بداخله كل منهما.

بمتابعة البنيات القصصية الثلاثة السابقة يتبين حضور نعت يصف شخصية المرأة فيها ويعد في الوقت ذاته قاسماً مشتركاً يجمع بينها، إنه كلمة "قروية" التي وصف بها الراوي شخصية المرأة في هذه العوالم القصصية الثلاثة[1]، وهذا النعت يحيل إلى أثر النشأة الريفية للكاتب في فنه من جانب، ويبرهن من جانب آخر على هذا الارتباط الحميمي بينه وبين الأم التي كانت على المستوى الواقعي ريفية المولد والمعيشة ، وكأن هذه القروية التي يجدها المتلقي في تنقله داخل عالم محمد عبد الحليم عبد الله الفني هي تنويع – بدرجة ما – على هذه الأم الواقعية التي اتخذت لنفسها مكاناً في وعي الكاتب وقلبه ومن الاثنين – أى الوعى الذهنى للكاتب ووجدانه - انطلقت إلى فنه لتمنح شخصياته النسائية جزءاً من هذا الحضور المتمكن منه، وكأن الكاتب من فرط حنينه إليها يستعيض عن وجودها في حياته على المستوى المادي بهذا الوجود المجازي الذي يبدو في الاحتفاء بالمرأة – بصفة عامة – داخل عوالمه الفنية ومنها كانت هذه الأمثلة التي تحتويها مجموعة "أشياء للذكرى".

هـ - باب العالم الجديد: صبا الكاتب في الإبداع :

في هذه القصة يأتي البطل هذه المرة الذي يركز عليه صوت المبدع مذكراً في مرحلة مبكرة من حياته هي مرحلة الطفولة ، أما عن

---

(١) انظر التركيبات الوصفية الثلاث:
- الفتاة القروية في "أشياء للذكرى"، ص٨، ١٠، ١٥
- المرأة القروية في " هكذا أبداً"، ص٥٦
- المرأة القروية في "شرارة نار"، ص١٦٠.

الموقف محور عمل القصة فهو دخوله المدرسة لأول مرة مصوراً الجانب النفسي الذي شكل شخصية البطل في هذه اللحظة ومحاولاً عبر عالمه الفني أن يضع حداً فاصلاً بين مرحلتين: مرحلة ما قبل هذا العالم الجديد (المدرسة) وما بعدها[1]؛ فالأولى كان العالم كله بالنسبة للبطل مختزلاً في هذه الأسرة الصغيرة وفي هؤلاء الأشخاص المعدودين الذين يتعامل معهم ويلبون له احتياجاته جميعها – إلى حد كبير – وهم الأب والأم والجدة، إنه العالم الذي يتشابه – إلى حد ما – مع مرحلة جنينية غادرها الإنسان إلى أخرى حيث الحياة الدنيا ؛ ففي هذه الأولى كان يحصل على كل ما يريد دون أية مشقة إنها أقرب إلى الحياة الفردوسية حيث تحقيق الرغبات بشكل مطلق، هكذا كان شعور البطل الصغير أن هذه المرحلة التي كان يتمتع فيها بالأمان النفسي قد قاربت على الانتهاء وأنه على أعتاب مرحلة جديدة يبدو فيها وحيداً غريباً عليه أن يؤدى بنفسه أشياء كانت فيما مضى تُؤدَى له، وشيئاً فشيئاً سيتسع هذا العالم الصغير الذي لم يكن فيه سوى الأب والأم وبعض شخصيات أخرى – مثل الجدة- ليصبح أكثر امتداداً متضمناً وجوهاً جديدة لم يعهدها قبل ذلك، إنه عالم المدرسة الذي سيصافح فيه كائنات بشرية أخرى عليه أن يقيم علاقات معها وأن يحدث تفاعلاً بينه وبينها؛ كي تمر هذه المرحلة دون اضطرابات.

إن الكاتب في تناوله الفني لهذا البطل داخل قصته يستحضر جانباً من حياته في مرحلة مبكرة من العمر عندما فرضت عليه الأقدار وهو في سن الرابعة عشرة أن يغادر عالم أمه وأبيه وقريته التي ولد وعاش فيها زهرة أيام عمره ليعيش في كنف أسرة أخرى فى مدينة القاهرة حيث الاتساع والزحام وازدياد فرص الشعور بالغربة والاضطراب النفسي، كان هذا هو الحال عندما سافر إلى القاهرة ليكمل دراسته، **فكان**

---

(١) انظر، محمد عبد الحليم عبد الله، قصة باب العالم الجديد، من ص١٦٦ إلى ص١٧١ .

إحساسه باليتم النابع من الفقد نتيجة ابتعاده عن أمه وأبيه هو الإحساس الذي استبد به في هذه الفترة من حياته، خاصة وأنه لم يجد ما كان يحتاج إليه من عطف وحنان في كنف هذه الأسرة الجديدة؛ وهو ما فاقم من آلامه النفسية وظل لهذه الفترة حضورها المؤثر في مسيرته العمرية حتى بعد تجاوزه لها، ويبدو أن هذا التأثير لم يقتصر على حياته الواقعية فحسب، بل غادرها إلى فنه، ومن أقرب الأمثلة على ذلك هذا البطل الطفل فى قصة "**باب العالم الجديد**" الذي شابت حياته الجديدة الأحاسيس نفسها التي استولت على وجدان الكاتب في عالمه الجديد (القاهرة) الذي دخله مبكراً للدراسة أيضاً .

وقد تحدث محمد عبدالحليم عبدالله عن هذه الفترة قائلاً " **لقد تركت أهلي في القرية وذهبت للعيش في القاهرة عند أسرة كانت لها ابنة ، وكانت أم الفتاة تعاملني بطريقة تختلف كل الاختلاف عن معاملتها لابنتها ، وبهذه الطريقة استطعت أن أشعر بالأحاسيس التي يشعر بها اليتيم**" [(١)].

من هذا الحديث يتبين أن فن محمد عبد الحليم عبد الله الحكائى قد وصل إلى مرحلة بالغة من التداخل مع حياته الواقعية ؛ فلم يكن إبداعه بمعزل عن هذه الحياة ، بل كان ملازماً لها متأثراً بها تلقى بظلالها عليه حتى ليمكن القول - **ومجموعة أشياء للذكرى نموذجا** – إن إبداع هذا الكاتب يمثل بدرجة ما الوجه الفني أو المرادف لشخصيته على المستوى الواقعي ؛ فقصة باب العالم الجديد على سبيل المثال تمثل استقطاعاً لجزء من حياة الكاتب قد جاء في تشكيل فني يمثل إرهاصاً بمسئولية سيتحملها صاحبها فيما بعد ، وكانت بدايتها الالتحاق بالمدرسة ، كما هو الحال بالنسبة لبطل قصته الصغير الذي سيقتحم مرحلة المسئولية من باب العالم الجديد (**المدرسة**) .

(١) د. يوسف حسن نوفل ، محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه، ص١٢ .

تعليق ختامي :

من العرض السابق لمجموعة " **أشياء للذكرى** " وبعض ما ورد فيها من قصص يتبين الآتي:

- العلاقة بين الفن والواقع هي علاقة النتيجة (التأثر) التي ارتبطت بسبب مهد لظهورها (التأثير) .
- علاقة العنوان بالمحتوى القصصي من الداخل تقوم على توسيع الدلالة المركزة الكائنة فيه وذلك من خلال عدد من البنيات القصصية التي تترابط فيما بينها في النهاية تحت هذا المجمل المختصر " أشياء للذكرى ".
- هذا الترابط الحاصل على المستوى الفني يتسع ليشمل ترابطاً بين الفن والواقع ، فالعلاقة الحميمية التي ربطت محمد عبد الحليم عبد الله بالأم وبمرحلة الطفولة قد تركت صداها في إبداعه، فكان حديثه في " أشياء للذكرى " عن المرأة القروية والطفولة المضطربة في قصته "باب العالم الجديد" صدى لهذه العلاقة.
- مجموعة " أشياء للذكرى " هي مزيج فني مركب من الكلاسيكية من جانب والرومانسية من جانب آخر؛ فالارتباط بالماضي من قبل الكاتب وبالتحديد في شقه المتعلق بالطفولة والأمومة يجعل من الكاتب مرتدياً ثياب الكلاسيكي الذي يمثل الماضي – على المستوى العام – بالنسبة له قيمة كبيرة، كما أن احتفاءه بالمرأة داخل إبداعه النابع من حبه لأمه يجعل من هذا الإبداع – ونموذجه أشياء للذكرى – يلامس سمة تميز إنتاج الرومانسيين الفني، يضاف إلى ذلك أن التناول الفني لقصص مجموعة أشياء للذكرى يعكس - بدرجة كبيرة - حديث الكاتب عن نفسه من خلال جزء من حياته الواقعية على المستوى

الفردي، وهذه خاصية تميز إبداع الرومانسيين؛ إذ يأتي فنهم انعكاساً لذواتهم ولعالمهم الفردي الخاص الذي يحرصون على العيش فيه بعيداً عن الواقع المحيط.

- مجموعة " أشياء للذكرى " تؤكد على حتمية الترابط بين عناصر الزمن الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل ؛ فالذات الإنسانية في اللحظة الحاضرة لا يمكن أن تنفصل عن المتراكم في الزمن الماضي الذي تجاوزته ، وهذا الترابط الحتمي بين الاثنين يؤثر في طبيعة المستقبل وما سيكون عليه الحال في الزمن الآتي بعد.

ثانياً: الأنا المؤنث يروي عن نفسه :

بالتوازي مع هذه الرؤية الذكورية لجانب من الواقع والحياة تأتي رؤية أخرى ذات طابع أنثوي تعكس طبيعة فنية ميزت شخصية الكاتب إحسان عبد القدوس الذي جعل من فضاء المؤنث مرتكزا يعرض من خلاله رؤيته على المستوى الفكري التي تأتي مزيجا من الواقعية والرومانسية معا.. — وبذلك يتكامل البناء الإنساني بشقيه الذكر والأنثى - وما المرأة بالنسبة له إلا صوته على المستوى الفن الذي ينطق بما يريده من أفكار في عملية تعطي للفن قدرًا غير قليل من الخصوصية بإزاء المنطق الذي يحكم سياق الواقع.. وهذه الخصوصية تقوم على تفعيل المكون العاطفي (الوجداني) في الذات الإنسانية ولا شك في أن هذا المكون ينشط بدرجة كبيرة عند المرأة التي تنطلق في أفعالها — في الغالب — من هذه المرجعية العاطفية؛ من ثم فإن التعامل معها من خلال كاتب مثل إحسان ينطوي على فعل رحلي يقوم به المتلقي (الرجل) يغادر طبيعته وصولا إلى هذه العين الأنثوية وكيف ترى العالم وما ينتج عن هذه الرؤى من دلالات..

وإحسان الذي نتواصل معه من خلال أحد أعماله – قصة بعيدًا عن الأرض - هو إنسان عايش جانباً من تاريخ مصر في النصف الأول من القرن العشرين الذي شهد عام ميلاده (١٩١٩م) .. عام الحركة الوطنية المصرية التي جسدتها الثورة وما تبعها من أحداث.. وكانت بدايات الأديب داخل هذا الإنسان تتجلي في محاولات مع القصة والشعر والزجل .. وفي عام ١٩٤٢م أنهى دراسته بكلية الحقوق.. ثم عمل بالمحاماة مدة من الزمن اتجه بعدها للعمل الصحفي فعمل محرراً في مجلة الأم فاطمة اليوسف "روزاليوسف" .. وهو واحد من المقربين إلي رجال ثورة يوليو ١٩٥٢م وتأثر بها فناً وظهر هذا جلياً في أحد أعماله **"في بيتنا رجل"** التي أنتجت فيلماً سينمائياً فيما بعد..

ويعد هذا العمل – بدرجة كبيرة – من العلامات الإرشادية التي تنير للمتلقى وقفته التأملية مع هذا الأديب؛ ففيه يمكن الوقوف على ما يسمى بـ **"الواقعية الرومانسية"** إذ جعل صاحبه من عاطفة الحب الجامعة بين الرجل والمرأة **(البعد الرومانسي)** منطلقاً لتناول سياسي اجتماعي يتمثل في قضية التحرر والاستقلال .. فالبيت في هذا البناء القصصي لإحسان وعاء رمزي يحمل فكرة الوطن كما يراها .. هذا الوطن بحاجة إلى راعٍ .. وبداخل هذا البيت امرأة هي مستقر هذا الراعي وسكنه الذي لا يتحقق إلا باللقاء العاطفي بين الطرفين.. إن التركيب "في بيتنا" خبر مقدم وجوباً.. أما كلمة رجل فهي كلمة مفردة تعبر عن مبتدأ تأخر وجوباً ولهذا دلالته عند إحسان؛ فبقاء الأوطان وحمايتها يجب أن يتقدم على بقاء الأفراد.. والمصلحة الجمعية يجب أن يكون لها الأسبقية في سلم الأولويات تليها المصلحة الفردية..

إن هذا العمل يقدم لنا جانباً من فكرة المثالية من منظور إحسان عبد القدوس الذي عاش حياته يتناولها في كتاباته ويمكن الوقوف على أطرافها من خلال القول الآتي" **أفكاري ولدت معي وهي ترفض**

الاستسلام للواقع متطلعة إلى المستقبل .. ترفض القديم .. ترفض التقيد بالتقاليد .. ترفض الخوف الاجتماعي .. ولذلك فمهما طال الأمد عليها فهي لا تزال أفكاراً جديدة" [1].

وتعد هذه الكلمات علامة يمكن السير على ضيائها الفكري في التعامل مع عدد كبير من إبداعات إحسان عبد القدوس – إن لم يكن كلها – بصفة عامة ومع قصة "**بعيداً عن الأرض**" محور هذه الدراسة بصفة خاصة.

ويُستنتج من العرض السابق أن للعمل الفني فاعلين يتحرك في إطارهما: **الأول**: يتجسد في الواقع والنسق الثقافي السائد فيه و**الثاني**: هذه الذات الفنانة التي تستلهم – بوعي منها أو من خلال منطلقة اللاوعي داخلها – من هذا الفاعل الأول بعض الأدوات التي ترتكز عليها في تشكيلها لهذا العمل الذي يشغل منطقة المفعول بالنسبة لهذين الفاعلين..

وفي ضوء هذه الثنائية (الفاعل والمفعول) يتحرك المتلقى في مداره الخاص محاولاً عبر هذا المفعول إنشاء ما يمكن تسميته بـ (النص الموازي) الذي يعكس ما يحتضنه عمل الفنان من دلالات وفّق هذا المتلقى في إدراكها وتمثل وجهة نظر خاصة (رؤية) أفرزها التفاعل الذي تم بين الطرفين: هذا المفعول الفني والمتلقى..

أ. العنوان: التشكيل والرؤية :

يؤدي العنوان دوراً مهماً بالنسبة للمتلقى في رحلته داخل عالم المبدع فهو بمثابة المحطة الأولي التي يتوقف عندها داخل هذا العالم ليكوِّن بواسطته أفقاً دلالياً يبقى معه في حركته المعرفية بين أجزائه .. قد يبقى هذا الأفق كما هو وقد يزداد اتساعاً وقد يتغير كلية عندما يستبدله المتلقى بأفق جديد يستقر عنده بعد انتهاءِ رحلته.. وفي كل الأحوال فإن

---

(١) إحسان عبد القدوس، أيام شبابى، ص١٥ ، طبعة ١٩٩٧م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

العلاقة التي تجمع هذا العنوان بعمل الأديب هي علاقة الإجمال والتفصيل .. إن رؤية الأديب التي تتوارى خلف الكلمات تبدو أكثر تركيزاً واختزالاً في هذه البنية الموجزة التي يضعها واجهة لعمله.

وبالنظر إلى التركيب "**بعيداً عن الأرض**" عند إحسان عبد القدوس يلاحظ أنه يضع المتلقى في فضاء افتراضات جميعها ينطلق من فكرة الحذف على المستوى النحوي .. إن كلمة "بعيداً" ربما تكون مفعولاً مطلقاً لفعل محذوف، هذا الفعل قد يكون أمراً: ابعدْ، ابعدى، ابعدوا، ابعدن، أو لنبعد .. وقد يكون فعلاً مضارعاً تقديره: أبعدُ، يبعد، تبعد، نبعد، يبعدون .. وقد يكون هذا الفعل للماضي: بَعُد ، بَعُدت.. إلخ ، وقد تكون هذه الكلمة "بعيداً" مفعولاً به لفعل محذوف تقديره علي سبيل المثال: أسير، أرحل، أسافر، أعلو..

بناءً على هذا التصور يصبح عنوان قصة إحسان حاملاً في طياته إما نداء تحذيرياً من شخصية مبدعة لها رؤيتها الخاصة بواقع رمزت إليه باستخدام كلمة "الأرض" وإما هو في ذاته يمثل تركيباً فعلياً خبرياً يعبر عن حالة انفصال (اغتراب) بين ذات وواقع معاش رأت في إيجاد مسافة فاصلة بينها وبينه قيمة تحقق لها شيئاً ما .. هذه الذات إما أن تكون فردية وإما أن تكون جمعية .. لكن في كل الأحوال فإن هذا البناء الموجز (العنوان) هو خطاب (رسالة) من ذات مبدعة إلى جماعة مستقبلة تقف منه موقف المناقش.. وبعد الاطلاع على التفصيل المتعلق به من الداخل تكون النتيجة إما القبول وإما الرفض.. أوالتزام الحياد..

لكن هذا الإجراء لا يمنع الوقوف أمام العنوان بوصفه تشكيلاً لغوياً له حدوده الخاصة به التي يحلق بها في الأفق الدلالي بمعزل عن العمل الفني الذي ارتبط به.. إن كلمة "بعيداً" تحمل في طياتها معنى (النفي)؛ فالابتعاد يعني– بدرجة كبيرة - حالة من الرفض لشيء ما ، هذه الحالة تولد عنها نوع من الانفصال بين الذات الفاعلة لفعل الرفض

والشيء الذي تجمعها به علاقة تنافر .. ويترتب على هذا الوضع رحلة قد تكون مادية تشير إلى الانتقال بالحركة من مكان لآخر أومعنوية تعني ارتحالاً نفسياً أو معرفياً يفيد تخلي هذه الذات عن موقفها أو ما كانت تؤمن به وتقبل عليه عاطفياً؛ لذا فإن كلمة "الأرض" في هذا العنوان تعد ثرية بما تحمله من دلالات فهي ليست إشارة إلى المكان فحسب، بل تعبر عن واقع مأزوم يخص هذه الذات المبتعدة، كما أنها وعاء رمزي للموقف وللفكرة وللمبدأ الذي اختارت الذات الارتحال عنه بحثاً عن غيره..

إذا فإن البنية الظاهرة للعنوان تحمل إثباتاً بينما تشير بنيته العميقة إلى النفي الذي يتجلى بدرجة كبيرة من خلال "بعيداً" .. وفي إطار هذه الثنائية **(النفي والإثبات)** يمكن الوقوف على ما ظل يؤمن به إحسان عبد القدوس ويدافع عنه طيلة حياته، إنها هذه الرؤية المبنية على الرفض (نفي) والمتطلعة في الوقت ذاته إلى عالم فردوسي (مثال) له أبجديته الخاصة (التطلع إلى المستقبل).. ويمكن اقتفاء أثر هذا النفي من خلال عدد من العبارات التي وردت في قوله السابق:

- رفض الاستسلام للواقع..
- رفض القديم..
- رفض التقيد الصارم بالتقاليد..
- رفض الخوف..

إن هذه المباديء تثبت رؤية الكاتب وتمثل منطقة الحلم التي ظلت ملازمة له ووجدت صدى لها في إبداعه .. لكن ثنائية (النفي والإثبات) ليست حكراً على إحسان وحده، بل إنها تنسحب على الجماعة المتلقية – أيضاً- التي تنقسم إزاء هذه المباديء إلى:

- رافض (نفي)
- مؤيد (إثبات)
- أناس خارج طرفي هذه الثنائية لا يتخذون موقفاً واضحاً من رؤية الأديب..

ويمكن الوقوف على شواهد تدلل على هذا النفي عند إحسان في عدد من إبداعاته، منها على سبيل المثال: لا أنام، أنا حرة، الطريق المسدود، حتى لا يطير الدخان، لا شيء يهم، ولن أعيش في جلباب أبي ..ويمكن القول عن هذه النماذج: إنها تمثل تنويعات فنية لهذه العلاقة بين إحسان والواقع التي يشير إليها التعبير"**هذه الرؤية ترفض الاستسلام للواقع**"..

إن كلمة " بعيداً " – بناءً على التعامل التحليلي السابق معها – تسمى مفعولاً مطلقاً ويبدو أن لهذا الوصف (مطلق) بريقه عند الكاتب، فكان توظيفه له – بوعي أو بغير وعي – في الترويج لمبادئه عبر إبداعه، إن المطلق بالنسبة له يعني تحليقاً في الآفاق بحثاً عن المثالي بغض النظر عن زمانه أومكانه أو سياقه الثقافي .. إنها رؤية ترفض الانغلاق والتجمد، يدلل على ذلك كلماته في مقدمة قصة بعيداً عن الأرض " **كتبت قصة بعيداً عن الأرض في الخمسينيات قصة لها هدف سياسي أريد أن أثبت بها أن ليس هناك عداء طبيعي بين الأديان ولكن المنظمات السياسية هي التي تستغل تعدد الأديان لتثير الخلاف وتصل من وراء إثارته إلى تحقيق مطامعها**[1].

إن هذا السمو الذي تحمله رؤية الكاتب في محاولة منه لإدراك عالم فردوسي يجعل – بدرجة ما – من فنه الذي تشكل من وحى هذه الرؤية وتمثله على وجه الخصوص قصة " بعيداً عن الأرض " بمثابة رحلة مضادة لرحلة الذات الإنسانية الأولى التي هبطت فيها من أعلى (الجنة) إلى

---

(١) إحسان عبد القدوس، بعيداً عن الأرض، ص١٠، طبعة ١٩٩٨م ، قطاع الثقافة، أخبار اليوم، القاهرة .
وتجدر الإشارة إلى أن القصة في بدايتها الأولى كانت تقوم على علاقة حب نشأت بين شاب مسلم وفتاة يهودية أمريكية على ظهر باخرة.. وكانت هذه الفتاة في طريقها إلى إسرائيل.. وقد ارتفع الحب بهما إلى أن اتفقا على البقاء على متن الباخرة يجوبون أنحاء العالم بعيداً عن الأرض وقد أثارت القصة بشكلها الأول هذا موجة من الهجوم ضد إحسان عبد القدوس، وبعد فترة من الزمن أقدم علي إعادة صياغتها من جديد مبتعداً بفكرهما عن السياسة وعن المسلمين واليهود، أي أن تبقى القصة مجرد قصة حب تعيش وتتوالى أحداثها على ظهر باخرة فكانت بالشكل الذي هي عليه الآن، يراجع المصدر السابق، المقدمة، ص١٠، ١١.

أسفل (الأرض) ؛ لذا جاء رد الفعل الفني لتلك الرحلة التاريخية التي قام بها رأس الأسرة الإنسانية آدم – علية السلام – محاولة من قبل ذات مبدعة لإصلاح هذه الخطيئة وما لحقها من تبعات كان من شأنها الهبوط الذي يعني الأزمة .. وكأن الكاتب يريد أن يقول: **إن إصلاح عورات الواقع وإزالة ما به من سلبيات على اختلاف مظاهرها وتنوع أشكالها من شأنه الارتفاع بالحياة المعاشة والسمو بها حيث المثالية ..**

هذا التصور هو ما يمكن أن يطلق عليه ثورية إحسان عبد القدوس.. لقد كان أحد المؤيدين لثورة ١٩٥٢م المدافعين عن مبادئها الإيجابية التي نادت بها ويبدو أنه قد استغلها وانطلق منها ليشكل أيديولوجيته الفردية التي حرص على الترويج لها من خلال أعماله الفنية لتنتقل الثورة من فضاء الواقع إلى فضاء الفن الذي يضفي عليها طابعاً خاصاً مميزاً يرتبط برؤية المنتج له وحتى تصبح على يديه أكثر قدرة علي تجاوز واقعها المحلى الذي ظهرت فيه وأكثر امتداداً في الأفق الإنساني على اتساعه وتعدد ألوانه العرقية والثقافية والدينية واللغوية..

ب – بنية الاستهلال: الالتفات من الواقع إلى الفن :

ترتبط الفكرة المحورية للقصة بالبطل وهو داخل عالم إحسان عبد القدوس امرأة "**نوال**" مرت هذه المرأة بتجربة عاطفية مع أحد الرجال "**عادل**" أفضت في النهاية إلى زواج .. لكن هذا الزواج مر بمرحلة أزمة – خيانة عادل لزوجته مع إحدى صديقاتها وتدعى سعاد – لم يستطع أن يصمد أمامها فكانت النتيجة انفصال (**طلاق**) .. تحول هذا الانفصال من قبل البطل "نوال" إلى رحلة رأت فيها ملجأ تأوي إليه بعد هذه الأزمة .. فكان السفر بالبحر من أجل الاستقرار مع الأخ الذي هاجر إلى كندا منذ عدة سنوات .. وفي هذه الرحلة البحرية تتعرف على رجل آخر " **أحمد عزمي**" .. يتطور هذا التعارف إلى حالة حب شديدة بين الطرفين تحاول من خلالها المرأة البطل نسيان أزمتها الأولى.. لكن هذا الحب يُواجه بأزمة جديدة تجلت في اكتشاف نوال أن هذا الرجل متزوج بأخري ولديه

أولاد.. تكون النتيجة الابتعاد عنه هو الآخر واتخاذ قرار العودة من جديد إلي مصر حيث منزل الأسرة..[1].

يبدأ حدث القصة بهذا التركيب **"لا أدري"** [2] الذي يشكل حداً فاصلاً بين عالمين: **الأول** يرتبط بفعل الخروج الذي يقوم به كل من المبدع والمتلقي معاً من الواقع حيث يعيش كل منهما .. **والثاني** يرتبط بفعل الدخول حيث هذا العالم الجديد (الفن) الذي يشكله المبدع ويرتحل بين أجزائه المتلقي في محاولة منه للخروج بما يراه صالحاً مع سياقه الواقعي..

إذاً فإن استهلال العمل يعكس هذه العملية (الالتفات) التي تعني تحولاً من العالم المعاش إلى الرؤية التي بدأت في الظهور بناءً على هذه المعايشة ألا وهي رؤية الأديب .. ومن خلال هذه الجملة الأولى – بصفة عامة – يمكن القول: إن هناك رحلة ذات طابع معرفي يقوم بها الأديب تبدأ من منطقة التفاعل مع مفردات العالم ومعايشة أحداثه وصولاً إلى منطقة أخرى وهي منطقة النظر والتقييم التي تظهر بالنسبة للمبدع من خلال عمله .٠. وبمقاربة هذا التصور مع المتلقي يتضح أن لفعل الرحلة حضوره بالنسبة له – أيضاً – إنه يلج إلى عمل الأديب بوعي مسبق حول واقعه (رؤية) .. هذا الواقع ربما يتغير إذا ما استطاع هذا العالم الجديد الذي دخله أن يضيف إليه على المستوى المعرفي شيئاً مغايراً لما كان يراه؛ ومن ثم يتطور هذا الالتفات الذي قام به من الواقع إلى الفن إلى التفات في الرؤية بعد أن وفق صاحب القلم في استقطابه إلى فضاء الرؤية الخاص به هو .. وفي كل الأحوال فإن هذه الجملة الأولى التي يشير إليها بناء الاستهلال تؤسس –بصفة عامة – لثنائية إنسانية ذات أفق دلالي واسع هي ثنائية **(الخروج والدخول)**؛ فبالنظر إلى ثنائية **(الواقع والفن)** يصبح الاقتراب من عمل الأديب مؤشراً على الخروج من الواقع والدخول

---

(١) انظر: السابق، من ص١٥ إلي ص ٤٤ .

(٢) السابق، ص١٥.

إلى الفن .. وبالنظر إلى سياق الحياة المعاش من منظور تفكيكي يقوم على تجزئته إلى مواقف يصبح لثنائية (الخروج والدخول) حضورها القوي في حياة كل ذات إنسانية؛ فانتهاء الذات من موقف ما مرت به يعني خروجاً واستهلالاً في الوقت نفسه لموقف جديد ستشرع في معايشته وهو ما يعني الدخول .. إذاً فإن هذه الثنائية تعد مرادفاً لثنائية أخرى هي **(النهاية والبداية/الاستهلال)** وفيها تتضح هذه العملية التي يمارسها كل منا بشكل مستمر ألا وهي **الالتفات** ..

أما عن التفات إحسان عبد القدوس الذي تعكسه جملة الاستهلال **"لا أدري"** فهو يشير إلى نفي في الزمن المضارع (الحاضر) يعبر عن حالة درامية تتمثل في غياب المعرفة؛ وهو ما يقتضي التساؤل لأجل إزالة مظاهر هذه الحالة ، والتساؤل يعني – بدرجة ما – الرحلة طلباً لهذه المعرفة.. هذا التصور العام يأتي بالتوازي مع رؤية إحسان المجاوزة للواقع المتطلعة إلى تغييره واستبداله بواقع أكثر مثالية؛ ومن ثم فإن النفي في بداية القصة يؤسس لثنائية **(الهدم والبناء)** من منظور عبد القدوس .. **إنه يجعل من الالتفات والهدم قرينين متلازمين بينهما تماثل على المستوى الدلالي**؛ فالنفى يعكس حالة من الانفصال بين طرفين .. وهذا الانفصال يمهد لالتفات أحدهما عن الآخر، ومن شأن هذا الالتفات أن يهدم – بدرجة ما – واقعاً علي المستوي المادي أو الفكري المعنوي كان قائماً تأسيساً لواقع جديد وهو الذي يتجلى في عملية (البناء) التي ستأتي فيما بعد.

وبعد أن يتجاوز المتلقي هذه الجملة الأولى " لا أدرى" إلى ما بعدها **"إني كلما سألت نفسي أجبت نفسي بأني لا أدري، كل هذا الألم الذي يمزق صدري وكل هذه الحيرة التي تشتت عقلي ولا أدري"** [1] .. حتى هذه اللحظة لا يتسنى تحديد هوية هذه الذات الناطقة أذكر هي أم أنثى؟ وهو ما يفتح البنية النصية على عدة احتمالات منها شعور القارئ بأن المتكلم ذات ذكورية قد تتقارب مع هذه الذات المبدعة الكائنة

---

(١) السابق، ص١٥.

واقعاً (إحسان عبد القدوس) لدرجة التماهي وكأن هذه الأخيرة قد اصطنعت داخل عالمها الفني نائباً ينقل بطريقة إبداعية رؤيتها إلى المتلقي.. هذه الرؤية التي ارتكزت بداية على أداة النفي **(لا)** لتعلن عن هذا التجاوز المرجو حصوله بعيداً عن هذا الواقع الآني الذي رمز إليه الفن بكلمة "الأرض" .. ويشير الألم الذي تعانيه هذه الذات إلى موقف الأزمة الذي يمر به كل صاحب رأى خاص يختلف به مع السائد .. إن النفي لا يعبر فقط عن انفصال معرفي " **أدرى**" ولكنه يبرهن على انفصال نفسي كذلك ؛ فتكرار ياء المتكلم في هذا النص الاستهلالي يجسد حالة من الوحدة (العزلة) تواجهها الذات اقتضت تبعاً لها أن تلتفت عن حياتها الجمعية التي تعيشها مع الغير (فرد/جماعة) لتقضي لحظات فردية خاصة تقيم فيها حوار داخلياً (مونولوج) بينها وبين نفسها ، إنها حياة تقوم على عملية تأمل واستحضار ينتقل فيها الصوت الناطق إلى الداخل حيث العقل والشعور ويكون صمت اللسان هو السمة الغالبة التي قد يستعاض عنها بالقلم حتى يتسنى تسجيل هذه الحياة الخاصة قبل ترحل..

إن هذه المعاناة التي بدأت في التشكل فناً عبر الاستهلال ليست ببعيدة عن معاناة أخرى واقعية تخص إحسان الذي مكث حياته يبحث لأفكاره عن مكان في الواقع ؛ وهو ما جعله يقول في أواخر رحلة العمر "**إن فكري لم يتغير حتى اليوم ربما لأن كل ما اقتنعت به.. في شبابي وعشت مقتنعاً به لم يتحقق حتى اليوم**" [1] يتضح من هذا القول أن **أمنيات الكاتب ظلت سجينة منطقة الأحلام عنده، هذا السجن وجد طريقاً له في فنه** - الذي يعد متنفساً حيوياً لكل ذات صاحبة قلم - **فكان النفي الذي يتخذ لنفسه حضوراً واضحاً في إبداعاته** وما استهلال قصة "بعيداً عن الأرض " إلا أحد الأمثلة عليه.. وهو في عمق دلالته رسالة إلى من بإمكانه تحويل النفي إلى إثبات ، أي الالتفات إلى النقيض؛

(١) إحسان عبد القدوس، أيام شبابى، ص١٥.

فالاختلاف مع الواقع أفضى إلى السعي لنفي وجهة النظر القائمة فيه ، لكن لا يجب لهذه الحالة الاغترابية المعتمدة على النفي أن تبقى طويلاً ، بل لابد من توظيف المتاح من أدوات بهدف التحول إلى صورة مغايرة تعيد حالة الإثبات من جديد الذي يعني بدرجة كبيرة الاستقرار؛ وهو ما يعني عدم الاستسلام للقائم أو التعايش مع مثالب سائدة فى العالم المحيط.. **كل هذا يكون بثورة إيجابية تبدأ أولاً برصد هذه العيوب .. ثم إعلان الاختلاف معها مع البحث عن الوسائل المقنعة لحشد التأييد اللازم لهذا الاختلاف.. ثم البحث عن آليات للتغيير بعيداً عن المبالغات وبمجهود جماعي .. هذه الرؤية تعبر – إلي حد كبير– عن ثورية إحسان عبد القدوس وكل ذات إنسانية ترفض منطق الاستسلام أوالتماهي في سلبيات واقع تعيشه بإعلانها الأوَّلى: الاختلاف أي (الالتفات) الذي يتجسد لغة في كلمة "لا"..**

ج – شخصية البطل: الراوي وسرد السيرة الذاتية :

بعد تجاوز منطقة البداية يجد المتلقي نفسه مع صوت أوحد يتولي صحبته داخل هذا العالم الفني.. هذا الصوت هو صوت الراوي الذي يقوم في "بعيداً عن الأرض" بدورين معاً في آن واحد لا يتخلى عنهما أو عن أحدهما طيلة أحداث القصة: **الرواية والتمثيل** .. إنها شخصية المرأة **"نوال"** التي تؤدي دور البطولة ويتميز حضورها داخل إبداع إحسان بمزيد من الوضوح؛ لأنها الصوت المتكلم الذي يرتكز على ضمير الـ (أنا) في تقديم جانب من عالمه الخاص إلى مستمع على استعداد للإنصات والمعايشة وربما التعاطف الوجداني الذي قد يتحول بعد مدة إلى موقف فكري يقوم على تبني قضية البطل والترويج لها..(١)

إن قصة إحسان بهذه الطريقة التي قدمت بها يمكن النظر إليها وتصنيفها على أنها "سيرة ذاتية".. لكنها سيرة ذاتية متخيلة تقوم على

---

(١) انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردى، ترجمة: عابد خزندار، **(Narrator)**.

ربط الحاضر الذي يمثله – إلى حد كبير – المتلقي المستمع بماضٍ متخيل يتمثل في هذا السرد الذي تقوم به المرأة لجانب مما مرت به في الماضي الفردي المتعلق بها[1]؛ ومن ثم فإن " بعيداً عن الأرض" تمثل نقطة التقاء بين الواقع والخيال من جانب وبين الفردي والجمعي من جانب آخر ، ولهذا دلالته فيما يتعلق بفكر إحسان عبد القدوس .. إن منطقة الواقع يشغلها بدرجة كبيرة المتلقون للعمل في حين أن منطقة الخيال تشغلها نوال وأحداث قصتها ومن ورائها مخيلة المبدع التي انطلق منها هذا العالم الفني .. ونوال شخصية مفردة بينما فضاء المتلقي يعبر عن جماعة ليست فرداً ولكنه جمع يستقبل هذا الإبداع في ظل أطر زمانية ومكانية متعددة ومتنوعة إلى حد كبير .. بجانب هذا الحال يتجلي طابع رومانسي ميز فكر إحسان عبد القدوس وانعكس على إبداعه – بصفة عامة – هذا الطابع يبدو في أمرين:

- **الاحتفاء بالمرأة .**
- **النزعة الفردية .**

وهذه الأخيرة لا تعني انفصالاً كلياً (اغتراب) عن الواقع والجماعة بقدر ما تعني الابتعاد عن هذا العالم الجمعي وتأمله بطريقة فردية وتحويل هذا التأمل إلى إبداع يمكن أن نلمسه ونقوم بتقييمه ، أما عن الصوت النسائي فهو مطلب الرومانسي في هذه اللحظات التي يخلو فيها بنفسه فتصبح المرأة هذا الآخر الذي نتواصل معه عاطفياً رمزاً يشير إلي العالم الذي يجب ألا يطول ابتعادنا عنه، يدل على ذلك أن ثورية إحسان عبد القدوس تقوم على مجاوزة الواقع المعاش، وهذا الواقع لا تحيا فيه

---

(١) يمكن أن يطلق على هذه العملية مسمى "الارتحال الذهنى" عندما تتجاوز الذات بوعيها فضاء اللحظة الحاضرة إلى زمن مغاير قد يكون الماضى– على سبيل المثال– أو ما تراه ممكن الحدوث مستقبلاً.
– انظر: د.شعيب حليفى، الرحلة فى الأدب العربى، ص٢٣.

الذات المبدعة وحدها وإنما يمتد ليشمل غيرها؛ ومن ثم فإن الدعوة للارتفاع عنه تعني أن هذه العملية ستكون ذات طابع جمعي..[1] ولعل "في بيتنا رجل" دليل على هذه الرؤية عنده..

وقد انعكست هذه الثورية في "بعيداً عن الأرض" من خلال تشكيل إحسان لشخصياتها ؛ فالذي ينوب عن إحسان في تبني هذه الفكرة وعرضها داخل هذا العالم الفني المصغر هو شخصية "نوال" البطل والاعتماد عليها يؤكد على هذه النزعة الرومانسية التي تغلف أعمال إحسان عبد القدوس .. وكأنه يريد أن يقول لقارئه: **إن الإيمان بالفكرة أياً كانت طبيعتها إنما يتأسس أولاً على العاطفة، وإذا ذكرت العاطفة ذكرت المرأة على الفور، والحديث عن العاطفة يقتضي الحديث عن الحب؛ فالارتباط بأي شيء سواء أكان مادياً أم معنوياً يعني حبه حتى ولو كان معتمداً على الاقتناع العقلي فقط فإن ما يسمى بـ (الاقتناع) هو في جوهره العميق الحب ..**

أما عن الواقع المتأزم الذي يجب أن نرتفع عنه فقد تشكل في قصة " بعيداً عن الأرض" من خلال محور ذكوري يقوم على شخصيتين: **عادل وأحمد عزمي** .. إن الاثنين يمثلان عالماً معيباً اكتشف البطل مواطن الخلل فيه بفضل تفاعله مع مفرداته ؛ فعادل يجسد منظومة أخلاقية انهارت لتقوم على أنقاضها منظومة أخرى أشد ضراوة ، إنه يؤدي داخل القصة دور الزوج الخائن[2]..

وهذا التردي الأخلاقي حاول أن يخفيه بداية عبر إظهار نقيضه — أي الشخصية الإيجابية التي تسعى بأفعالها لنيل استحسان الغير - ومن ثم

---

(١) يمكن الانطلاق من هذا التصور إلى التأكيد على أن الذات المبدعة مهما كان انتماؤها على المستوى الفكرى من الصعب أن تقيد نفسها بمذهب بعينه؛ فرومانسية إحسان عبد القدوس لا تلغى كونه كاتباً واقعياً جعل للمجتمع المصرى جانباً كبيراً من اهتمامه ، فإذا أخذنا قصة "بعيداً عن الأرض" شاهداً أمكن القول: إن المبدع الذى وصل إلى درجة عالية من النضج هو الذى يوظف ما على الساحة من نظريات أومذاهب فى سبيل إخراج عمل على درجة عالية من القيمة يحقق للجماعة المتلقية شيئاً ..

(٢) انظر: إحسان عبد القدوس، بعيداً عن الأرض، ص٢١.

فإن بداياته مع البطل كانت تعني أنه على النقيض تماماً مما ظهر عليه بعد ذلك ؛ ومن ثم فإنه داخل العمل يتحرك وظيفياً في إطار بنية ضدية تقوم على الشيء وعكسه؛ إنه **الخير** في بداية علاقته بالبطل الذي تحول بعد ذلك إلى **شر** بفعل الخيانة.. ولا تقتصر هذه الضدية على أفعاله فحسب، بل تنسحب على الاسم الذي اختاره له إحسان وهو "عادل" وهذه مفارقه فنية لافته ، فالاسم الذي تعرف به الشخصية بين الجماعة قد يكون حاملاً معني واضحاً تأتي أفعال الشخصية وفق حكم الغير عليها لتثبت غيره ؛ فعادل على مستوى الفن هو في الحقيقة المنافق الذي يظهر غير ما يبطن (الخائن) ، وهاتان الصفتان تعنيان أن المنعوت بهما **ظالم** لغيره ولنفسه في الوقت ذاته .. هذه الخيانة الزوجية التي أصابت نوال بالصدمة دفعتها إلى الرحيل حيث الأخ الذي هاجر منذ سنوات إلى كندا .. ويمكن القول: إن فعل الرحلة من قبل البطل يمثل- بدرجة ما - مرادفاً فنياً لثورية إحسان عبد القدوس على المستوى الواقعي، فالدعوة إلى التجاوز قد تشكل فناً بواسطة هذا الانتقال الذي قامت به شخصية المرأة.. وفي طريقها التقت بذات ذكورية أخرى هي" أحمد عزمي" الذي ارتبطت وجدانياً به على ظهر الباخرة التي كانت مسافرة عليها ، لكنها اكتشفت في النهاية ما جعلها تصاب بخيبة أمل فيه هو الآخر فتقرر الابتعاد عنه؛ إذ عرفت أنه متزوج بأخرى وقد أنجب منها ، ومن ثم فإن لقاءها الاجتماعي به (الزواج) يعنى ألماً لإحدي بنات جنسها وتدميراً لكيان أسرى قائم[1] .. إن أحمد عزمي يرمز لأزمة لكن من نوع آخر يختلف عن أزمة عادل (سعي الرجل المتزوج للارتباط..)،لكن الاثنين يعكسان عالماً معيباً - يجب تغييره- والعيب فيه متعدد ومتنوع في أشكاله، هذا ما يريد الفن – من منظور رؤية إحسان - أن يقوله من خلال شخصيتي عادل وأحمد عزمي، وتغيير هذا العالم يقوم أولاً على رفضه، ثم محاولة إيجاد مكان علي الأرض لعالم مختلف قد تشكل بدايةً في منطقة الوعي الذهني الخاصة بالذات.

---

(١) انظر: السابق، ص٣٨، ٣٩.

إن فعل الرحلة الذي قامت به نوال كان لأجل الهروب من أزمة، لكن ليس الهروب السلبي الذي يصبح مجرد غاية في حد ذاته، بل وسيلة بدليل اقترابها من رجل جديد يمثل واقعاً مغايراً، هذا الرجل هو أحمد عزمي.. لكن بعد أن اكتشفت الأنثى البطل ما به من عورات قررت الابتعاد عنه هو الآخر.. وهذا الابتعاد الثاني يعني أن رحلة البحث مازالت مستمرة.. وهذه رسالة ضمنية ينقلها إلينا إحسان عبد القدوس بواسطة المرأة مفادها أن **الحركة الدائبة في الحياة بحثاً عن الأفضل يجب ألا تتوقف مهما اعترض طريقها من عثرات قد تكون مدعاة لقدر من الإحباط أو نوع من اليأس.. وهو ما يجعل من" نوال" مرادفاً فنياً أنثوياً لرحلة حياة الأسرة الإنسانية.. هذه الرحلة الممتدة عبر الزمن لآلاف القرون قد مرت بعوامل نجاح وتجارب فشل كثيرة لكنها لم تتوقف أبداً وبقيت في حركتها وما زالت سائرة..**

إذاً يمكن القول بالإفادة من باب التنازع والاشتغال في كتاب النحو العربي: إن عادل وأحمد عزمي فاعلان قد تنازعا على مفعول واحد هو هذه المرأة "نوال" لكن من الواضح أن هذا المفعول- على مستوى الفن- يرفض الاستسلام أوالوقوف عند الأثر الذي وقع عليه من هذين الفاعلين.. وهو ما عبر عنه داخل القصة فعل الرحلة من جانب "نوال" الذي يؤكد على ما يمكن تسميته **(التعايش الإيجابي مع الواقع)** ويعني هذا التعبير **الوسطية التي تجعل من حضور الفرد داخل سياقه الواقعي قائماً على مبدأ الاتصال والانفصال معاً، أي الارتباط بما فيه من قضايا وأحداث والخروج منها بتشخيص لما به من أزمات، ثم الانفصال عنها بتجاوزها من خلال توظيف آليات تعتمد على جهد فردى وجماعي من أجل إزالة مظاهرها.**

إن فعل الرحلة في قصة" بعيداً عن الأرض" وإن كان يقدم حلاً واحداً لأزمات الواقع وذلك بآلية الابتعاد عنها التي تمثل خطوة في طريق مواجهتها **فإن على المتلقي المستقبل لهذا العالم الفني أن يطرح من خلال**

رؤيته ما يراه من خطوات تكميلية تضاف إلى هذه الخطوة التي قدمها إلينا إحسان، وذلك هو النص الموازي الذي يجب على كل ذات قارئة أن تخرج به ويشكل إضافة يمكن البناء عليها بعد أن تفرغ من عمل المبدع أياً كان النوع الذي يتجلي فيه سواء أكان قصة أم رواية أم قصيدة شعرية أم رسماً أم نحتاً.. إلخ.

إذاً يصبح الاسم "نوال" الذي أطلقه إحسان على بطلته داخل القصة بمثابة اختيار مقصود من جانبه الغرض منه التعبير الفني عن رؤية قائمة علي فكرة البحث ليس عن واقع ذي طابع مثالي يشغل منطقة المفعول، ولكن عن هذه الفواعل الإنسانية المؤهلة القادرة على تحويل ما في الذهن من أمنيان مجردة إلى أبنية واقعية ملموسة..إن اسم نوال في مضمونه يكتسب طابعاً حركياً يرتبط بالسعي من أجل نيل غاية؛ وهو ما يأتي بالتوازي مع فعل الرحلة الذي وظفه إحسان داخل القصة في عرض رؤيته..

د- بنية النهاية ودائرية الحكي :

بدأ إحسان قصته بجملة "**لا أدري**" وأنهاها بـ" **يارب أريد أن أدري كيف أعيش على الأرض؟**" [1] وترتبط هذه النهاية بمصير " نوال" التي قررت العودة ثانية إلى الوطن بعد رحلة لم تجد فيها المأوى النفسي الذي ذهبت تبحث عنه.. والملاحظ أن القصة بدأت بالتركيب" لا أدري" وهو تركيب خبري يشير إلى حالة من الاستلاب (نفي العلم وغياب المعرفة) هذه الحالة اقتضت من البطل الرحلة بهدف البحث عن وسائل من شأنها إزالة مظاهرها.. لكن القصة انتهت بهذا التعبير الإنشائي(**النداء/ الدعاء**) الذي يعكس حالة الفقد والشعور بالنقصان من جانب البطل.. إن نوال قد ألجأت أمرها إلى قوة الخالق القادر على تحويل هذا الفقد إلى إشباع.. وهذا اللجوء يعني أن القصة قد انتهت من حيث بدأت..

---

(١) السابق، ص٤٤.

ويمكن الجزم- أيضاً - بأن بدايتها كانت مؤشراً لنهاية سابقة ربما تكون مشابهة، خاصة وأن ما يميز الحدث في القصة القصيرة بصفة عامة هو أنه يبدأ بما يمكن تسميته عمق الموقف الإنساني هذا الموقف الذي يكون في ذروته؛ ومن ثم فإن حركة الأحداث داخل قصة "بعيدا عن الأرض" تسير- إلى حد كبير- في شكل دائري بحيث تنتهي عند النقطة نفسها التي بدأت منها. إن التعبير"**كيف أعيش على الأرض**" يعكس تساؤلاً من جانب هذا البطل الذي اعتمد طريقة السيرة الذاتية في الرواية باستخدام ضمير المتكلم من بداية القصة حتى نهايتها، هذا التساؤل يعني استمرار حالة النفي التي بدأت في الظهور من خلال التركيب "لا أدري" في الاستهلال كما هي؛ فغياب العلم يعني النفي وهذا الأخير استوجب التساؤل الذي يجعل هذه الخاتمة من النوع المفتوح؛ فالأحداث لم تقدم شيئاً واضحاً حول أزمة البطل داخل سياقه أو حلولاً عملية من شأنها مواجهة أسبابها بدليل أن" نوال" ما زالت تتساءل كيف تعيش واقعها الذي مازال على حاله لم يتغير.

والسؤال في حد ذاته تكريس لاستمرار الرحلة.. ويبدو أن هذه الرحلة من خلال خاتمة القصة ستتجاوز حدود الإبداع (العالم الفني لإحسان) وصولاً إلى الواقع حيث القارئ.. وكأن الكاتب يريد أن يجعل من هذا الفعل المعتمد على الحركة (الرحلة) فعلاً جمعياً لا يخص البطل "نوال" في عالم الفن وحده، بل يتجاوزه إلى الجماعة المتلقية على اختلاف أطرها الزمانية والمكانية؛ إذ لا يجب أن تكون مهمة مواجهة الواقع المأزوم مقصورة على ذات فردية بعينها، بل يجب أن تكون مهمة جمعية (قومية) تقوم بها الجماعة موظفة ما لدى عناصرها من طاقات إيجابية.. إن نوال بتساؤلها في نهاية القصة تسعى لتحويل هذا الفعل الحركي القائم على البحث من فعل فردى على مستوى الفن إلى فعل جمعى على مستوى الواقع، وبذلك يصبح للفن على اختلاف مظاهره دوره الإصلاحى الذى يجب أن ينهض به تجاه الجماعة الإنسانية فى عمومها..

ويعزز هذا الطابع الدائرى لقصة" بعيداً عن الأرض" وضع الكاتب لاسمه بعد نهاية أحداث عالمه الفنى؛ لقد وضع إحسان عبد القدوس توقيعه بعد النهاية مباشرة[1] وكأنه بعد آلية التخفى التى اعتمدها منذ بداية أحداث قصته خلف الأنثى "نوال" وحتى النهاية يعود للظهور من جديد أمام القارئ ليؤكد على طبيعة مراوغة تتصف بها كل ذات مبدعة تأبى أن تعرض رؤيتها تجاه سياق الواقع بشكل صريح ربما تحاشيا لصدمة قد تتلقاها من داخله؛ لذا تترك لفنها هذه المهمة بما يحمله بين مفرداته من كثافة وعمق تجعل منه مجموعة من الرؤى والأفكار.. ثم تعود هذه الذات المبدعة للظهور الواقعى من جديد أمام المتلقى، تماماً كما فعل إحسان عبد القدوس فى هذه القصة على وجه التحديد.. وهذا الصنيع يجعل صاحبه أشبه بفنان مسرحى، فبعد أن يؤدى دوره المتخيل على خشبة المسرح ويسدل الستار يعاود الظهور من جديد على طبيعته واسمه الحقيقيين ليحيى جمهوره..

وإذا كان عالم الفن الذي تعبر عنه "بعيداً عن الآرض" ذا طابع دائري فإن لسياق الواقع هذه السمة كذلك؛ فبداية رحلة القاريء كانت مع الكاتب حيث اسمه الكائن على الغلاف وبعد النهاية يلتقي به القاريء مرة ثانية، ووجود اسم الكاتب في البداية والنهاية يرمز إلي هذا الواقع الذي يعود إليه المتلقي بعد أن خرج منه..هذه الدائرة المغلقة تجعل من فعلي الخروج والعودة بمثابة مسلمة إنسانية عامة لا تخص فرداً أوجماعة دون الأخري..وهذه الحالة التي يمثلها إحسان من خلال قصته ما هي إلا انعكاس لهذه الحتمية الموجودة في حياتنا التي تجعل المصير الإنساني يؤول إلي البداية نفسها التي كان عليها قبل الخروج إلى الوجود.. **والتماثل بين سياقي الواقع والفن** في هذه الطبيعة الدائرية **يؤكد علي العلاقة الحميمية والحتمية في الوقت نفسه الموجودة بينهما؛ فكل منهما يأخذ من الآخر ويعطيه لتكون الغاية السامية المرجو إدراكها هي الإصلاح..**

---

(١) انظر: السابق، ص٤٤ .

تعقيب :

إن الحب والتمرد على الواقع المأزوم بالابتعاد عنه عبر فعل الرحلة معانٍ إذا تم الربط بينها وبين وقصة "بعيداً عن الأرض" فى بداياتها الأولى التي أشار إليها إحسان في المقدمة يمكن الخروج منها بتصور حول فكره، هذا التصور مفاده رغبة ذات مبدعة فى تشكيل عالم متحد الأجزاء لا مكان فيه لفواصل من أى نوع تحول دون ترابط هذه الأجزاء فيما بينها سواء أكانت فواصل سياسية أم ثقافية أم دينية أم عرقية ..إلخ من الحواجز التى من شأنها أن تؤجج الصراعات بين أفراد الأسرة الإنسانية علي عمومها..

إن قصة الحب التى نشأت بين الشاب المسلم والفتاة اليهودية في الحالة الأولي التي كانت عليها قصة "بعيداً عن الآرض" ما هي إلا إشارة رمزية على مستوى الفن تختزل هذا الحلم الكامن داخل الذات المبدعة.. إنه الحلم بعالم واحد وأسرة بشرية ما بينها من مساحات للاتفاق أكثر مما يباعد بين أفرادها من عوامل اختلاف.. هذه هى مثالية إحسان التى تجعل من أفكاره الوجه الإيجابى المرجو أن يكون لما يسمى في عصرنا الحاضر بـ(**العولمة**) لكنها بالمعني الذي شاع عنها في زمننا تريد أن تجعل من العالم وحدة واحدة على طريقة جهة بعينها بهدف السيطرة والهيمنة إنها العولمة علي الطريقة الأمريكية.. **لكن الرؤية الفنية المنطلقة من فكر إحسان عبد القدوس تنظر إلى العولمة من منطلق إسقاط الحواجز وتوظيف القواسم المشتركة التى من شأنها أن تقارب بين أفراد الأسرة الإنسانية الكبيرة وتقوم علي مبدأ المساواة وإعلاء قيمة الحوار .. ولعل عاطفة الحب التى تجمع المسلم واليهودية فى الحالة الأولى لقصة" بعيداً عن الأرض" ما هى إلا رمز لمقومات الاتفاق التى إذا ما استغلت جيداً من شأنها أن تهزم أسباب الفرقة التى رمز إليها إحسان فناً من خلال الوصفين: مسلم ويهودية..**

تعليق ختامى :

من خلال العرض السابق لواحدة من إبداعات إحسان عبد القدوس يتبين الآتى:

- توظيف إحسان للمذكر "عادل وأحمد عزمي" من أجل إبراز أزمة الواقع وإظهار الأنثى "نوال" فى ثياب الرافض لهذا الواقع المأزوم يعنى- بدرجة كبيرة - انحيازاً من جانب الكاتب للمرأة.
- استحدام المرأة البطل لطريقة السرد المميزة لقص السيرة الذاتية التي تقوم على عملية استحضار من الزمن الماضى الذي يحمل جزءاً من أزمتها يعكس جانبا من رؤية إحسان عبد القدوس على المستوى الواقعى، هذه الرؤية تتمثل فى رفض القديم.. والمعروف أن القديم مكانه الزمن الماضى.
- فى قصة" بعيداً عن الأرض" تتضافر عناصر أربعة بينها تقارب انعكس فى هذا العالم الفنى المصغر: **الاختلاف** مع الواقع المأزوم **والنفى والالتفات والرحلة.**
- المرأة فى إبداع إحسان عبد القدوس- بصفه عامة - وفى هذه القصة على وجه الخصوص تمثل المنطلق الرومانسى الذى يرتكز عليه فى تشكيل فكره بطريقة جمالية.
- إبداع إحسان عبد القدوس في هذه القصة محور الدراسة يعكس طابعاً وسطياً يقوم على الجمع بين ما هو فردى وما هو جمعى؛ فالفردية تبدو فى شخصية "نوال" التى تتأمل الواقع ذا الطابع الجمعى من بعيد وهى تقوم باستحضار جانب مما حصل لها فيه، أما الجمعية فتتمثل فى هذا الواقع الذى تم استدعاؤه عبر سرد السيرة الذاتية..
- تقود هذه الوسطية إلى ثنائية بارزة تحكم حياة الجماعة البشرية هى ثنائية **(الفكر والفعل)** الذى يحول هذا المجرد الكامن في

الذهن إلى إنجاز ملموس على أرض الواقع.. إن الذات الواعية هى التى تتأمل واقعها وتفكر فيما يتضمنه من سلبيات(مشكلات) وإيجابيات يمكن البناء عليها، يتحول هذا الفكر فيما بعد إلى خطط من شأنها أن تعيد تشكيل هذا الواقع على المستوى الفردى والجمعى، ثم تأتى بعد ذلك مرحلة الفعل الإنجازى الذى يحول هذه الخطط إلى حقيقة علي الأرض.. إن "نوال" فى" بعيداً عن الأرض" قرأت جانباً من واقعها وعبرت عن رؤيتها له، هذه الرؤية انتهت بتساؤل شغل منطقة النهاية فى هذا العالم الفنى المصغر، لذا تبقى الحاجة إلى من يكمل الطرف الثانى للثنائية، أى هذه الذات التى تنطلق من منطقة التأمل إلى منطقة الفعل الإنجازى..

ثالثًا: البنية المكانية .. تشكيل ودلالة :

بمقاربة فضاء المكان تكون ثنائية (الإنسان والمكان) قد اكتملت بطرفيها؛ فالحضور الذكوري والأنثوي على مستوى الواقع والفن معا لا يكون إلا في إطار فضاء مكاني يحتضنه وتتحدد هويته من خلاله.. وهذا الفضاء على تشظيه ليس إلا امتدادا لهذا المكان الإطار (الأرض) الذي يتعالق مع هذا الإنسان عبر منظومة للاتصال قوامها رسالة حتمية تصلهما معا ألا وهي صفة (خليفة) التي نعت بها الكائن البشري منذ نزل إلى الأرض.. ومن ثم فإن هذه الثنائية التي تشكل هذا المؤنث الكبير المسمى حياة تنتقل إلى عالم الفن ليحيلها إلى نص يتخذ لنفسه تجليات عدة يظهر بها من بينها اللغة.

ومع مجموعة " سيدة في خدمتك " لإحسان عبد القدوس ستتم مقاربة هذه البنية من منظور أديب يركز عدسته الرائية على الواقع من خلالها جاعلا من الفضاء النصي لعالمه المبدع هذا امتدادا للفضاء الحياتي لكن وفق رؤية جمالية يغلفها رداء رومانسي..

إذا كان المكان هو لَبِنة أساسية من لَبِنات العمل السردى، فإن هذه اللَّبِنة تكتسب أهمية أكثر عند أديب واقعى مثل "إحسان عبد القدوس"، حيث يلمس القارئ فى رواياته ومجموعاته القصصية على السواء توجها واقعيًّا واضحًا؛ وإذ نجد أنه فيما يتصل بالأعمال السردية الواقعية فإن المكان يقوم بدور مهم في تجسيد المشاهد. مما يكسب هذه الأعمال جزءا كبيرا من واقعيتها

لقد اختارت الدراسة هذه المجموعة القصصية "سيدة فى خدمتك .." لدراسة عنصر المكان والوقوف على أهم قضايا تشكيله فى سرده، بعدما جرى تفعيله إبداعيا على نحو جلي، بحيث يمكن القول إن هذه المجموعة قد جعلت من المكان مرتكزًا فنيًّا لها.

ولعل ذلك ما تشف عنه عناوين القصص التى ضمتها المجموعة بين دفتيها، حيث قسمها "إحسان عبد القدوس" تقسيما مكانيًّا، من خلال إسناد كل عنوان من تلك العناوين إلى قرينة لغوية دالة على مكان وقوع الأحداث، في مسلك يتقاطع مع فن الرحلة في ثرائه الدرامي والإنساني ينتظم في صورة لوحات مكانية بالدرجة الأولى، يتقاطع معه من هذه الناحية دون أن يفقد خصوصيته بوصفه إبداعا قصصيا قائما على المزج الفني بين تجربة الواقع ورومانسية الخيال الفني للمبدع، وذلك على النحو التالى:

- لبنان "سيدة فى خدمتك .."
- كوبا "فنجان قهوة بارد!"
- المغرب "زوجة من الشاطئ الآخر .."
- السويد "طلاق الشاب الطويل الأسمر .."
- أسبانيا "مدريد باللون الأحمر .."
- السنغال "اللون الآخر .."
- كوبا "عود القصب .."

- تشيكوسلوفاكيا "الدموع السوداء .."
- ألمانيا "سلك من ذهب وسلك من نحاس"
- إنجلترا "فتحية فى لندن .."

إن هذه العنونات تمثل افتتاحا مكانيًّا للسرد، مما يُعد سمةً واقعية، تنبئ باستلهام الأحداث من مادة حياتية تكتسب واقعيتها من ارتباطها ببقاع مكانية لها وجودها المرجعي على الخريطة الجغرافية، ويسكنها أناس لهم قضايا حياتية، وتجمعهم علاقات ثرية متشابكة (سيدة – زوجة – الشاب – فتحية).

من هذا المنطلق تسعى هذه الدراسة النقدية –فيما تسعى إليه- إلى كشف ملامح التيار الواقعي عند إحسان، وما يمليه عليه هذا التيار من غواية تزداد تشويقا بامتزاجها برؤية رومانسية للعالم تختزل أعماق التجربة الإنسانية للذات المبدعة؛ فتتبلور رسالة إنسانية يفيد منها المتلقي؛ فيضحى الإبداع رسالة كشفية وإنسانية تنهض بدورها التنويري لدى جمهور القراء.

(هنا .. هناك) ثنائية المكان والمكان الآخر :

"هذه القصص كتبتها وأنا هناك" [1]، هكذا قدم "إحسان عبد القدوس" لمجموعته القصصية، ليشير من البداية إلى انفتاح الفضاء الحكائى مكانيا بتخطى حدود الـ "هنا" التى تشير إلى مكان أوَّلِيّ ننتقل منه إلى "هناك" منفصلة عنها مكانيا.

إن لفظة "هناك" لفظة مكانية نسبية تحيل إلى لفظة أخرى شديدة الصلة بها، وهى "هنا". ولا تكتسب اللفظتان دلالتهما إلا بالإسناد إلى ذات تسكن المكان "هنا"، ومن ثَمَّ تنظر إلى أمكنة أخرى كثيرة بوصفها "هناك".

إننا إذن أمام ثنائية مكانية ينبئنا "إحسان عبد القدوس" أنه سيبنى عليها ومن خلالها فضاءه الحكائى، وهى ثنائية لا تنفصل بحال عن

---

(١) المجموعة، صفحة المقدمة .

إحساس الذات الفردية بالمكان، بل إنها ثنائية نسبية تكتسب دلالتها القائمة على التخالف والانفصال بين ما هو "هناك" وما هو "هنا" من خلال هذه الذات.

إن هذه الذات أولا وقبل كل شىء هى ذات المبدع القاص، التى تسرى عبر النص متلبسة بذوات كثيرة أخرى؛ فأحيانا تتلبس بذات الراوى الذى يجرده "إحسان عبد القدوس" من نفسه، وأحيانا أخرى تتلبس بذوات شخصيات قصصه، ولكنها فى النهاية تنعكس على ذوات القراء المتلقين لحكيه، والذين يتمثلهم المبدع ساعيًا إلى إرضائهم، حاملاً همومهم الإنسانية والاجتماعية.

ولا عجب فى ذلك إذا علمنا أن هذه هى سمة "إحسان عبد القدوس" فى إبداعه القصصى والروائى، حيث الفن القصصى عنده "يعبر عن التجربة الإنسانية من منظار اجتماعى بحت" [(١)]، فهو ينطلق من رسم هذا الواقع الاجتماعى إلى غايات تواصلية مع متلقيه الذين يشكلون المجتمع، فمهمته إذن هى تغيير الواقع الاجتماعى بنقل هذه التجارب الإنسانية التى يستمدها من الواقع ويضفى عليها من ذاته. ولا سبيل له إلى ذلك إلا بالتماهى مع جمهوره بالتعبير عن ذوقهم، ومحاولة تَلَمُّس إحساسهم بالمكان، ثم التعبير عن ذلك كله فى أسلوب أدبى جميل، فينقل التجربة بعد أن ينقيها من ابتذال الواقع.

إن إحسان عبد القدوس ينطلق فى مجموعته القصصية "سيدة فى خدمتك .." من موقعه الذاتى "هنا"، من واقعه وواقع المجتمع المصرى الذى ينتمى إليه، إلى مواقع أخرى "هناك"، فسافر إلى تلك البلاد –عربية وغربية- ليكتب لقارئه عنها، وليلتقط له تلك الصور الاجتماعية والإنسانية الأثيرة، وليؤكد "أن مجال القصة مفتوح وليس محصورا ببلد

---

(١) د. عبد العزيز شرف، الفن الروائى .. والوعى الأخلاقى، ط. أولى ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، دار الجيل بيروت، ص٣١ وذلك تحت عنوان "إحسان عبد القدوس ووظيفة الفن الروائى".

الكاتب ومجتمعه فقط، ولكنه محصور –على حد تعبيره- بما يلهم الكاتب." [1].

إن "هناك" القاص المبدع "إحسان عبد القدوس" ليس مكانا واحدا، وإنما هو تجليات مكانية عدة لتجسيد فكرة الاختلاف، والتباين المكانى والاجتماعى والإنسانى، والمجسد عبر إحساس الذات. إنه تعبير عن تطلع الذات الحالمة إلى الأفق المكانية البعيدة كما يرى "باشلار"، حيث "السكنى فى كل مكان، ولا مكان ينغلق عليه هو شعار كل الحالمين بالبيوت ... الحلم بمكان آخر يجب أن يبقى قائما فى كل آن."[2].

إن "هناك" المبدع فى هذه المجموعة القصصية تتمثل ابتداء فى المكان "لبنان" فى "سيدة فى خدمتك .."، ثم هو "كوبا" فى "فنجان قهوة بادر!" ... وهكذا. ولكن بتوالى القراءة لتجليات المكان المختلفة "هناك" يكتشف القارئ أن القضية ليست قضية مكان بعينه (لبنان، كوبا..)، وإنما هى قضية المغزى الأكبر الذى يجمع بين تلك الفضاءات المكانية، إنها فكرة المكان الآخر "هناك"، بكل ما يشتمل عليه هذا المكان الآخر: الإنسان الآخر .. والطبيعة الأخرى .. المرأة الأخرى .. والعادات الأخرى... إلخ.

إنها باختصار التجربة الإنسانية الأخرى التى تسعى الذات إلى اكتشافها. إن كل عنوان من هذه العناوين يجىء تعبيرا واختزالا لتجربة إنسانية جرت وقائعها "هناك"، وينقلها السارد من منطلق إحساسه بالمسئولية، وحيث "إننا فى أدب "إحسان عبد القدوس" نجد أنفسنا بإزاء أديب يدرك أن رسالة أدبه تتلخص فى نقل التجارب الإنسانية فى تمام عمقها وسعتها وقوتها." [3].

---

(١) السابق، ص٣٢.

(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط. ثانية ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، المؤسسة الجامعية لبنان، ص٧٨ .

(٣) د. عبد العزيز شرف، الفن الروائى..، ص٣٤.

إن المكان هنا جسر يَعْبر المبدع من خلاله – وفى صحبته جمهوره من القراء- إلى المغزى الكونى العام الذى يحكم علاقات التواصل بين الإنسان على هذا الكوكب الأرضى كما جسده القرآن الكريم فى آية جامعة:

(إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا) [(١)].

وهكذا نجد "إحسان عبد القدوس" يستغل "هناك" المكانية فى استكشاف الآخر والتعرف عليه عبورا بهذه الخبرة الإنسانية والاجتماعية إلى "هنا" مكانية زمانية يجسدها هو وقراؤه المتلقون لفنه وإبداعه، ولذلك فإننا لا نعجب حينما نراه يختزل الأمكنة فى عدة أفكار متتالية، معظمها يأخذ شكلا سطحيًّا يمثله الدال اللغوى لجملة العنوان، التى تختزل وتكثف فى بنيتها الدلالية العميقة الخصائص الإنسانية والاجتماعية لهذا الآخر.

إنه يختزل "لبنان" فى بنية العنوان "سيدة فى خدمتك .."، وليست هذه السيدة (مدام شردى/ أو سعاد) سوى وسيلة للوقوف على سطحية الآخر وطفوليته، وبالتالى للدلالة على افتقاده للعمق فى كل شىء؛ فى علاقاته، وفى معاملاته، وفى حُبِّه.. فكل شىء فى بيروت/لبنان سطحىٌّ وساذجٌ صغيرٌ "لاشىء كبير هنا .. لا شىء جاد .. لا شىء حقيقى .. لا أعماق .. لا مقاييس .. هنا سطح بلا عمق .. وحياة بلا مقاييس .. والأطفال يلعبون، ويصرخون، ويتشاجرون، ويثيرون الغبار.." [(٢)].

وكما جعل "إحسان عبد القدوس" السيدة سعاد (مدام شردى) علامة للوصول إلى معنى عميق، وإلى خلاصة تجربته فى لبنان، فإنه قد فعل الشىء ذاته فى "كوبا" حينما جعل العنوان "فنجان قهوة بارد!" علامة لغوية شكلية وصل من خلالها إلى عمق تجربته مع المكان هناك "كوبا"

---

(١) الحجرات، من الآية ١٣ .

(٢) المجموعة، ص٢٨.

التى أشبهت فى علاقاتها المتحفظة، فى شكل بيوتها وفى طريقة حياتها، فنجان القهوة البارد. إنه يعبر عن فتور الحياة وفتور العلاقات هناك، إنه يعبر عن حالة الاستقرار والتكيف والتعايش التى حققتها كوبا بعد الثورة "ففى كوبا استأنسوا الرعد .. واستأنسوا البرق، واستأنسوا المطر، واستأنسوا المحيط، واستأنسوا أيضا المدمرة الأمريكية "إكسفورد"، فأصبحوا يبحثون عنها كل صباح عند الأفق، فإذا رأوها اطمأنوا إلى أن ليس هناك جديد، وإذا لم يجدوها أُعْلِنت حالة الطوارئ .. فربما سُحِبَت المدمرة استعدادا للغزو!"[1].

إنه الهدوء الحذر الذى يشوبه الترقب؛ إن كوبا كلها يمكن اختزالها فى "فنجان قهوة بارد!".

وهكذا فى كثير من قصص المجموعة يختزل "إحسان عبد القدوس" المكان الآخر هناك فى كلمات قليلة تجسدها بنية العنوان، لتكشف عمق السمات الإنسانية أو الاجتماعية التى تميز هذا المكان "هناك" عن المكان "هنا"، وربما عن كل مكان آخر "هنا" أو "هناك".

المكان بوابة لصراع الأنا / الآخر :

لكن علاقات الـ"هنا" .. "هناك" فى المجموعة لا تقف دائما عند حدود هذا الاستلهام والاستحضار لتجارب الآخرين عبر المكان، ولكنها قد تجسد علاقات من الصدام بين المكانين، أو بالأحرى بين سكانهما، فأحدهما "هنا" والآخر "هناك"، ولكنهما لباعث من البواعث يتصادمان ويتجادلان، وحينئذ تصبح القضية قضية صراع بين الأنا والآخر.

فى قصة "إحسان عبد القدوس" عن المغرب بعنوان "زوجة من الشاطئ الآخر.." تتجسد ثنائية المكان (هنا..هناك) عبر علاقة الذات بالآخر؛ الذات هنا عربية والآخر غربى، إنه صراع محموم حول الهوية رُسِمت

---

(١) السابق، ص٣٥.

حدوده الأولية من خلال الشخصيتين: "بوليب" المغربى، و"مونيك" الفرنسية، ثم تصاعدت حدة المواجهة بين "هنا" المغرب العربى و"هناك" الفرنسى الغربى، عبر تدخل أطراف أخرى من "هنا" مثلتها الزوجة المغربية وولداها "سى أحمد" و"سى المهدى"، ومن خلفهما العائلة والمجتمع المغربى.

لقد جسد "إحسان عبد القدوس" المغرب فضاءً مكانيًّا قائمًا على ما يمكن تسميته – مجازًا- بـ"ازدواجية الشخصية المكانية"، إنها ازدواجية أدت إلى ضياع ملامح الشخصية. وقد كان العنوان هو المؤشر الأول لهذه الثنائية بين الشاطئ القريب "هنا"، والشاطئ الآخر "هناك"، والرباط بينهما كان عبر الزوج، الذى يمثل إسقاطًا لعلاقة الاحتلال المتدثر بغطاء الشرعية، إن القضية مطروحة منذ الكلمات الأولى التى سطرها "إحسان عبد القدوس" فى مستهل القصة واصفًا بها مدينة "الدار البيضاء" المغربية، ومعبرًا عن انطباعه –الذى لا ينفصل عن عربيته- عنها:

"زُرْتُها من قبل خمس أو ست مرات خلال العشر سنوات الأخيرة .. وفى كل مرة يدهمنى نفس الشعور .. الشعور بالضياع .. ليس الضياع بين شوارع وأزقة المدينة، ولكن الضياع فى شخصية المدينة." [1].

إن استهلال القصة يجمل القضية، وعلاقة الزواج بين "بوليب" و"مونيك" تشرح أبعادها. إن الشخصية تنطلق من "هنا" الشخصية، "هنا" بوليب وزوجته وولديه، "هنا" المغرب العربى. ولا ينسى "إحسان عبد القدوس" أن يرسم لنا أبعاد المكان حتى نلمح الفارق بين الفضاءين؛ الفضاء الأول يجسده منزل بوليب على الطراز العربى الأصيل "بهو كبير على الطراز العربى الذى يرجع إلى أيام الأندلس تتوسطه نافورة صغيرة

---

(١) السابق، ص٥٤.

من الرخام المحلَّى بالفسيفساء .. والجدران كلها مغطاة بالرخام ومنقوش عليها بالميناء الزرقاء أبيات من الشعر القديم، والسقف عال تتوسطه قبة مُحلاَّة بالزجاج الملون ..." [1].

لن نستطيع أن نحيط بما ينطوى عليه وصف المكان هنا من تشكيلات جمالية، تجعل من البيت قطعة فنية أثرية موشاة بأجمل تشكيلات الفسيفساء، كما صرَّح "إحسان عبد القدوس" نفسه، ولكن كل ما يمكننا إيجازه أن وصف المكان هنا قد جاء -كما نرى- محمَّلاً بمعانٍ ثقافية ونفسية عميقة، وهكذا الحال عموما مع ذلك المكان الأثير "المنزل" على وجه الخصوص، إذ إنه "ليس مجرد إطار خارجى صنعه الإنسان منذ القدم ليحمى نفسه من عوامل الطبيعة والوحوش والأعداء، بل إنه يكتسب أبعادًا اجتماعيةً ونفسيةً عديدةً تخرجه من اعتباره مكوَّنًا من مجموعة مواد جامدة أنه يصبح جزءًا من الأسرة..." [2]، إن صورة المنزل وتفاصيله هى انعكاس صريح لهوية صاحبه الثقافية والفكرية والاجتماعية.

وهكذا لا ينفصل المكان عن ساكنيه، بل ربما كان رسم أبعاد المكان هنا أداة لإتمام رسم الشخصيات فى صراعاتها؛ حيث يتطلب تصوير الشخصية "تجسيد الإحساس بالمكان عن طريق إشاعة الجو المحلىّ النابع من صميم البيئة" [3]. إن الشخصية قد امتزجت بالمكان هنا فصارت علامةً عليه، كما صار هو علامةً عليها:

"وبوليب فى **زيه الوطنى** الفضفاض ومركوبه الأبيض .. ثم جاءت السيدة زوجته .. وأحسست برموشى تهتز بسرعة فوق عينى كأنى أحاول أن أفيق من حلم أسطورة من **أساطير الأندلس** .. إنها سمراء، رقيقة القد، دقيقة الملامح، تكاد ملامحها تختفى فى ظل عينيها المكحلتين

---

(١) السابق، ص٥٦.

(٢) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى، ص١٣٦.

(٣) د. أحمد إبراهيم الهوارى، نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر، دار المعارف بالقاهرة، ط. ثانية ١٩٨٣م، ص١٤٩.

الهادئتين .. وشعرها ينساب على رأسها ويرقد على كتفيها ... وكانت ترتدى **القفطان المغربى** الرائع .. أزرق فى لون السماء الصافية، موشًّى بخيوط الفضة، وحول وسطها حزام من الذهب تتوسطه ياقوتة حُرَّة حمراء، وفوق القفطان "ديفينا" من الحرير الشفاف أشبه بغلالة من نسيج النسيم .. إنها حلم. حلم الملك شهريار .. أسطورة تنطلق من بين صفحات ألف ليلة وليلة .. وقد جاء معها ولدها "سى أحمد" و "سى المهدى" .. يرتديان أيضا **الزى المغربى** والمركوب الأبيض.." [1].

وكما هو الحال فى وصف المنزل سابقا نجد "إحسان عبد القدوس" يفاجئنا ببنية تصويرية جمالية فى رسمه للشخصية المغربية، لا نستطيع هنا أن نلم بكل أطرافها.

إن كل شىء هنا يومئ بأصالة المكان، إنها أوصاف تصب كلها فى خانة الصفاء والنقاء ووضوح الهوية؛ لا شىء مشوش ولا مشوه ولا ملتبس. كل شىء واضح وناصع ينطق بكيانه وهويته المغربية العربية الخالصة.

إن هذا المكان "هنا" بكل تجلياته سوف يصطدم بآخر قادم من "هناك"، إنها الزوجة الفرنسية الجديدة لبوليب؛ فحينما عاد "إحسان عبد القدوس" لزيارة الدار البيضاء بعد عامين فوجئ بزواج صديقه "بوليب" من "مونيك" الفرنسية، ولما كان الفضاء الآخر "هناك" فرنسا غائب على المستوى المكانى المباشر، فإن "إحسان عبد القدوس" يقدمه لنا عبر وصفه الدقيق لشخصية الزوجة "مونيك"، وصفا يستلهم معه هويتها الثقافية التى جاءت تحملها ممثلة لفرنسا، فهى:

"جميلةٌ فعلاً .. ولكنه جمال صريح مكشوف، كهذا الجمال الذى تراه على صفحات مجلات الأزياء **الفرنسية** .. وهى أنيقة .. ربما كان الثوب الذى ترتديه هو آخر صيحة صاحتها **باريس** .. أناقة جريئة..." [2].

---

(١) المجموعة، ص٥٧.

(٢) السابق، ص٦١.

وهنا تحدث المقارنة بين البعدين المكانيين عبر شخصية المرأة - التى غالبا ما كانت رمزا للوطن- من خلال الاستفهام التعجبى:

"ما الذى يجعل إنسانا يعيش فى هذا الجو العبقرى الذى لمسته فى بيت بوليب مع هذه الزوجة المغربية الرائعة التى تمتاز بهذا الجمال السحرى الذى يحمل فى ثناياه أكثر مما يبدو منه .. ما الذى يجعل هذا الإنسان يترك كل ذلك ليجلس حول مائدة مكشوفة مع جمال مكشوف تنتهكه كله فى نظرة واحدة، ليتناول كئوس المارتينى بدلا من كئوس اللبن المضروب؟!" [1].

يجسد هذا التساؤل صدمة الواقع الذى جمع بين الضدين، المرأة المغربية بأصالتها وهويتها العربية، والمرأة الفرنسية التى ترمز إلى الاستعمار الذى عانت منه المغرب – وكثير من الشعوب العربية- وإلى تعويم الهوية، بل طمسها والقضاء عليها.

ولكن ماذا بعد هذه الصدمة؟

إنها محاولة الالتحام والتمازج، محاولة التوحد بين الضدين، محاولة أشبه بسياسة الفرنسة التى اتبعتها فرنسا فى احتلالها لبلاد المغرب العربى، ولكنها محاولة فاشلة للتوحد عبر تقمص شخصية الآخر جسدتها "مونيك" حين حاولت، من خلال المظهر الخارجى، أن تكون مغربية:

"ثم جاءت مونيك .. جاءت مرتدية الزى المغربى .. قفطان أحمر مُحلًّى بخيوط الذهب، وحول وسطها حزام ذهب مُحلًّى بالجواهر .. ولم يؤثر فِي الزيُّ المغربيُّ هذه المرة .. إني بمجرد أن نظرت إلى شعر مونيك الأصفر، وعينيها الجريئتين، أحسست أن القفطان المغربى، فستان سواريه مستورد من باريس.." [2].

---

(١) السابق، ص٦١، ٦٢.

(٢) السابق، ص٦٧.

إنها كانت محاولة فاشلة – لاشك- للتعايش والتماهى مع الواقع المغربى، وقد أكد فشلها قيام الشابين "سى أحمد" و"سى المهدى" بضرب زوجة أبيهما "مونيك" ضربًا شديدًا مبرِّحًا، وأكمل مشهدَ الفشل هذا موتُ "مونيك"، الذى بقدر ما أثار علامة استفهام حول سرِّ موتها، وهل كانت قضية قتل بفعل فاعل أم لا، بقدر ما أنهى حالة من الصراع المحموم بين الطرفين بالانتصار للمكان والذات "هنا" ضد الآخر الفرنسى القابع "هناك". وهو الانتصار الذى جسدته ملامح الزوجة المغربية التى ازدادت جمالا – كما يصفها "إحسان عبد القدوس"- وعلامات القوة والرجولة التى تعكسهما عيون سى أحمد وسى المهدي[1].

في قصة "اللون الآخر" نموذج آخر لإبراز الصراع الإنسانى بين الأنا والآخر حول امتلاك المكان (هنا .. هناك). إنه اللون واللون الآخر كما ينبئ عنوان القصة. وكما هى العادة فى تصوير المكان عبر الشخصية، والشخصية عبر المكان، تتجسد العلاقة بين "السنغال" الأفريقية السمراء، و"فرنسا" الأوربية البيضاء. ولكن الطريف أن أبعاد العلاقة التصادمية بين المكانين هنا تتجسد عبر شخصيتين لا ينتميان إلى البلدين ذاتهما، ولكن إلى القوميتين اللتين تمثلان علاقة الصدام، وهما شخصية "كوفى" الغانى الذى يجسد هموم القارة الأفريقية السمراء المحتلة والمستعبدة من قِبل الرجل الأبيض الأوربى، و"رايلى" الإنجليزى الذى يجسد هيمنة الرجل الأبيض ورغبته فى الاستعمار والاستحواذ على خيرات الآخر.

لقد مثل "إحسان عبد القدوس" هذه العلاقة من خلال اصطناعه راويًا مشاركًا يحكى بضمير المتكلم، ولكنه فى الوقت نفسه سلبه الحق فى التدخل، وجعل منه – عبر استخدام ضمير الغائب وإعطائه الصوت

---

(١) انظر: السابق، ص٧٣.

لشخصياته من خلال الحوار- راويًا مشاهدًا محايدًا، مهمته أن يرصد لنا الصدام الأيديولوجى بين الشخصيتين:

"واحتد النقاش بينهما أكثر .. صوت كوفى المبحوح يخرج من بين شفتيه الغليظتين، وصوت رايلى الرفيع يخرج من بين أنفه الضيق، **وأنا واقف بينهما لا أتدخل** .. إلى أن انتهى النقاش بأن رفع رايلى حقيبته من على المقعد المجاور للنافذة، وجلس فيه كوفى، **وجلست بجانبه فى المقعد الأوسط**، وجلس رايلى فى المقعد الثالث بجانبى." [(١)].

إن الصوت الراوى هنا قد آثر موقع الراوى الراصد المحايد كما عبرت كلماته "وأنا واقف بينهما لا أتدخل"، وكما دلت القرينة المكانية "المقعد الأوسط"، التى دلت على موقعه المتوسط بين الطرفين.

إنه يترك الطرفين يتحاوران معبرَيْن عن منطق الـ"هنا" السنغال/ أفريقيا، والـ"هناك" إنجلترا / فرنسا (الغرب):

"وكوفى يطل من النافذة، وأنفاسه تتهدج فى عصبية .. ثم فجأة التفت إلى رايلى وقال فى حدة ورذاذ لعابه ينطلق فى وجهى:

– يجب أن تعلم أن كونك أبيض، لا يعطيك أى امتياز **هنا** ..

والتفت إليه رايلى وقال من طرف أنفه:

إنى لم أتصرف كرجل أبيض، ولكن تصرفت كصاحب حق ..

وقال كوفى:

– لم يعد للرجل الأبيض أى حق فى **أفريقيا** .. لا على **أرض أفريقيا**، ولا فى **سماء أفريقيا** ..

وقال رايلى:

– ما الذى أثار موضوع الأبيض والأسود الآن .. و..

وقاطعه كوفى:

---

(١) السابق، ص١٢١.

- إنه دائما موضوع الأبيض والأسود، سواء كانت المعركة حول **احتلال مقعد فى طائرة** أو حول **احتلال بلد**.." [١].

ويستمر الجدل العنيف بين منطق المدافع عن بلده "هنا" ضد الاحتلال، والمدافع عن منطق الاحتلال تحت مسمى "المصالح". إن الحوار هنا يكشف عن حالة من الصراع يمكن أن نسميها "صراع الأمكنة" .. مكان يسعى إلى احتواء أمكنة والسيطرة عليها، ومكان يسعى إلى التحرر من قبضة المكان الآخر، فالمكان هنا يرفض الآخر القادم من مكان آخر هناك، حيث وُضِعَت الخطط، وكُرِّست المجهودات للسطو على المكان هنا واحتلاله. وحتى بعد أن تخلص المكان "هنا" من قبضة المكان "هناك"، فإنه يجد نفسه قد تخلص فقط من القبضة المادية لهذا المكان الآخر، وما زال الآخر يفرض نوعا آخر من الاحتواء؛ إنه الاحتواء الثقافى والاقتصادى والعمرانى، والذى عبر عنه الآخر "رايلى" فى تحد سافر حينما يوجه كلامه إلى "كوفى" فى سخرية باردة:

" البيض لم يخرجوا من **غانا** .. وأنتم لا تزالون فى حاجة إلى **أوربا**.."[٢].

بل عبرت عن هذه الحالة من الاحتواء عبارات "إحسان عبد القدوس" فى وصفه المقتضب والمعبر للعاصمة السنغالية "داكار":

"**المدينة** التى تركت **فرنسا** عليها بصمات أصابها العشر .." [٣].

وكذلك فى وصفه لمعالم المدينة ذات الطراز الأوربى الحديث، ومن ذلك حديثه عن مبنى البرلمان: " أحدث برلمان فى العالم، وقد أقيم مبناه على الطراز الهندسى **الحديث** .. طراز **لا يعبر عن شخصية أفريقيا** ... إنما يعبر عن الذوق الشخصى **للمهندس الفرنسى** الذى وضع التصميم.." [٤].

---

(١) السابق، ص١٢١، ١٢٢.

(٢) السابق، ص١٢٢.

(٣) السابق، ص١٢٤.

(٤) السابق، ص١٢٤، ١٢٥.

إن المكان هنا ليس محايدًا أو عاريًا من الدلالة . وإنما تم التلاعب به وتوظيفه لإسقاط الحالة الفكرية والحضارية للشعب الذى يسكن المكان "هنا"، على تفاصيل هذا المكان وتصميماته المعمارية، التى جاءت معبرة عن ذوق إنسان آخر يسكن فى مكان آخر "هناك"، وبالتالى فقد مثل المكان "هنا" بؤرة لاستجماع الصراعات الإنسانية، مما يؤكد حقيقة لا شك فيها، وهى أن المكان يكتسب قيمته من خلال استعمار الإنسان له، وكم من الأماكن على خريطة العالم مهملة، ولكن حين تستقطب هذه الأماكن اهتمام الإنسان – وللأماكن وسائل شتى لاستقطاب الإنسان من خصوبة تربة أو توفر ماء أو اكتشاف المعادن والبترول- حينما تستقطب هذه الأماكن اهتمام الإنسان، حينئذ فقط تكتسب أهميتها، ويَعْظُم ذكرها.

إنها العلاقة الحميمة القديمة بين الإنسان والمكان، تلك العلاقة التى جعلته سعايًا عبر التاريخ إلى التواصل مع المكان واكتشاف خباياه وافتضاض ثرواته.

إن "رايلى" حينما يتحدث عن أفريقيا بلسان المستعمر الأبيض يتحدث بمنطق المصلحة:

"وقال رايلى وقد ازداد احتقان وجهه وهو يكظم غيظه: إنها دائمًا مشكلة مصالح .. إن لنا مصالح يجب أن نحتفظ بها ونحميها .." [(١)].

وهكذا تبرز علاقة أخرى مهمة فى تشكيل المكان فى العمل السردى كما جسدتها مجموعة "سيدة فى خدمتك .." لـ"إحسان عبد القدوس"، إنها علاقة الإنسان بالمكان، أو علاقة الشخصية بالمكان، إنها علاقة ثرية يحكمها غالبا منطق المنفعة، وتتفاوت درجاتها بين الاحتواء والصدام .. بين الحب والكراهية ...إلخ.

---

(١) السابق، ص١٢٣.

المكان .. الشخصية :

إنها علاقات المكان بالشخصية، وعلاقات الإنسان بالمكان .. فهى علاقات شتى متنوعة ومتداخلة، لكن الحقيقة الأبرز فى تلك العلاقات أنه لا مكان دون شخصية (إنسان)، ولا شخصية دون مكان.

إن المكان فى إبداع "إحسان عبد القدوس" كما تجسده مجموعتنا القصصية – وكما هى العادة فى الإبداع الأدبى عامةً- لا ينفصل عن الإنسان، بل إنه لا تتحدد سماته وأبعاده إلا من خلال هذا الإنسان "فالإنسان هو الذى يمنح المكان قيمته وربما وجوده" [(١)].

لقد وقفنا فى تحديد علاقات التداخل والتخارج المكانيين بين "هنا" الذات و"هناك" الآخر على صلب حقيقة التلاحم بين المكان والإنسان، فعلاقات الصراع المكانية فى "زوجة من الشاطئ الآخر"، وفى "اللون الآخر" لا تتجسد إلا عبر الشخصيات: الزوجة المغربية و الزوجة الفرنسية "مونيك" فى الأولى، و"كوفى" الغانى، و"رايلى" الإنجليزى فى الثانية. أو قل إن الصراعات بين هذه الشخصيات قد كان مركزها ومحورها المحرك هو المكان فى المقام الأول.

وهكذا نجد أن العلاقة الكائنة بين الإنسان والمكان (الشخصية) فى الكتابة القصصية لم تأتِ من فراغ، وإنما مردها إلى اشتراكهما معا فى تشكيل الأثر الأكثر بقاء واستمرارية من آثار عملية القراءة.

إن علاقات المكان بالإنسان عامة، وبشخصيات الحكى خاصة، تبرز كثيرًا فى مجموعتنا القصصية "سيدة فى خدمتك .." فى عبارات كاشفة تصل فى كثير من الأحيان إلى حالة من التماهى التام بين الشخصية والمكان، بحيث تصبح العلاقة الدلالية بينهما علاقة استبدالية قائمة على التطابق التام، بحيث يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر، فيحتويه ويختزله. وهذه العلاقات الصريحة من التلازم والتماهى بين الشخصية والمكان نجدها كثيرا فى مجموعتنا القصصية، سواء

---

(١) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى، ص١٣٥.

عبر ملفوظات "إحسان عبد القدوس"، أم من خلال ملفوظات شخصياته القصصية:

فى قصة "فنجان قهوة بارد!" يحدث التطابق بين الشخصية والمكان عبر إحساس "إحسان عبد القدوس" الذى يجعل من الشخصية معادلا للمكان، بل إن جزءا من هذه الشخصية الإنسانية بإمكانه أن يختزل بلدا بأكمله؛ إنه وجه النادلة الكوبية يختزل فى ملامحه "كوبا" كلها:

"وأحسست وأنا معلق العينين بهذا **الوجه**، أنى التقيت **بكوبا**..**كوبا كلها**.." [1].

ولم يقتصر هذا التماهى بين الشخصية والمكان على إحساس السارد الذى يمثل الكاتب "إحسان عبد القدوس" فقط، وإنما يتجسد أيضا عبر وعى النادلة نفسها، فقد رأت هذه النادلة –عبر وعيها المرفود بمعطيات الثورة الاشتراكية بكوبا- فى اسم الرئيس المصرى صاحب التوجه الاشتراكى قيمة رمزية يمكنها أن تختزل مصر كلها. وذلك حينما سألته النادلة عن جنسيته[2]:

- لا .. أخيتو!

أى **مصر** ..

واتسعت ابتسامة السيدة، كأنها ازدادت اطمئنانا إلىَّ، وصاحت:

- آه .. **ناصر** ..

قلت:

- نعم .. **ناصر** ..

وفى قصة "فتحية فى لندن .." يقدم لنا "إحسان عبد القدوس" علاقة التلازم ذاتها عبر وعى الشخصية، فالمرأة الإنجليزية "فتحية" تُكْرِمه

---

(١) المجموعة، ص٤٢.

(٢) السابق، ص٤٣.

وتُكْرِم كل المصريين الذين يفدون عليها حانتها إكرامًا لصديقها المصرىّ الحميم "حسن" الذى سافر وتركها؛ إنها تسأل كل مصرىّ يسافر إلى لندن ويَفِد إليها عن "حسن"؛ وبالتالى لم يكن غريبا أن تسأله هو أيضا حينما يزورها فى حانتها مع رفاقه المصريين؛ تسأله لمجرد أنه مصرىّ مثله، وأنه قد جاء توًّا من مصر بلد الحبيب الغائب "حسن".

وهنا نجد "إحسان عبد القدوس" بوعيه الفنى، المتجسد عبر المجموعة كلها، لا يعجز أن يحلل الوعى الساذج الذى تنطق عنه "فتحية" فى سؤالها، فيقول محللا ومعقبا:

"سألتنى كأن المفروض فى كل مصرىّ أن يعرف **حسن**، أو كأن **حسن** شخصية وحيدة فى **مصر** .. **كأبى الهول** .. أو **توت عنخ آمون** .." [(١)].

وفى القصة نفسها "فتحية فى لندن .." يرسخ "إحسان عبد القدوس" هذه العلاقة بين الشخصية والمكان، ويؤكد على ضرورة النظر إلى البعد الإنسانى وأثره على المكان بإضفاء القيمة التاريخية والثقافية عليه؛ فحينما يتحدث عن البار الإنجليزى الذى كان يتردد عليه فى لندن يربط قيمته بقيمة الشخصيات التى تتردد عليه:

"**والحانة كبيرة** .. إنها أكبر مما كنت أتصور .. ولعلها أفخم حانات لندن .. وقد كان **تشرشل** يتردد عليها قبل أن يصبح رئيسًا للوزراء .. **ووينـدل ولكلى** الذى طاف العالم أثناء الحرب مندوبًا عن الرئيس روزفلت، وكتب كتاب "عالم واحد"، جاء إلى **هذه الحانة** وكتب عنها فى كتابه .." [(٢)].

إن قيمة هذا البار ثقافيًّا واجتماعيًّا وتاريخيًّا يستمدها من تلك الشخصيات السياسية الشهيرة التى ترددت عليه، من "تشرشل"، و"ويندل ولكلى". بل إنه يمزج بين هذا البار –بوصفه مكانا ذا سمة اجتماعية

---

(١) السابق، ص١٩٥.

(٢) السابق، ص١٩٢، ١٩٣.

خاصة- وبين الإنسان مزجا قائما على الاحتواء حينما يجعله يحتوى الشعب الإنجليزى كله:

"وأنا لا أكف عن التلفت حولى .. خُيِّل إلىَّ أنى التقى بالشعب الإنجليزى لأول مرة .. وأن المكان الوحيد الذى تستطيع أن ترى فيه **الشعب الإنجليزى** هو **"البوب" أو البار الإنجليزي**" [(1)].

إنه احتواء من نوع فريد، احتواء الصغير للكبير، ولذلك فهو ليس احتواء واقعيًّا، بل خيالى رمزى مكانه خيال المبدع، خيال القاص "إحسان عبد القدوس" الذى خُيِّل له، إنه احتواء رمزىّ، أى أنه من ذلك النوع الذى يكثف المعنى عبر اختزال الأشياء الكبيرة فى دوال لغوية قصيرة، والمكان هنا "البار" – الذى يعد مرادفا ثقافيًّا للمقهى فى المجتمع العربى- يتمتع بهذه القابلية للتجسيد والتمثيل بوصفه مكانًا أثيرًا، قادرًا على تمثيل الحياة الاجتماعية والثقافية للمكان.

إن البار الإنجليزى هنا يختزل الشعب الإنجليزى كله .. بطبقته العاملة .. وطبقته الأرستقراطية.

إن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة الأم بأبنائها، ولذلك فهى محاطة غالبا بمشاعر متبادلة من الحب والإشفاق، فالمشاعر متبادلة، كلاهما يشارك الآخر آلامه وأماله، أفراحه وأتراحه، ولذلك فلا عجب أن نجد أحدهما ينطق بلسان الآخر؛ إذ البيئة – كما يرى جمال حمدان- "قد تكون فى بعض الأحيان خرساء، ولكنها تنطق خلال الإنسان" [(2)].

فى قصة "عود القصب .." يرسم لنا "إحسان عبد القدوس" الفلاح الكوبى فى علاقته الحميمة مع الأرض ومع ما تنتجه الأرض (المحصول)، فحينما توجه "إحسان عبد القدوس" مع صديقه الكوبى

---

(١) السابق، ص١٩٣.

(٢) انظر: د. جمال حمدان، شخصية مصر،إصدارات مكتبة الأسرة ٢٠٠١م، ص٧.

"مانويل" إلى حقول القصب للمشاركة فى جنى المحصول يرتبكان ويكشفان فى محاولاتهما الفاشلة عن جهل شديد وعجز عن التعامل مع محصول القصب وجنيه بالطريقة السليمة، حتى كان "مانويل" يصيب أعواد القصب إصابات تفسدها ولا تقطعها من أصلها، وهنا:

"اقترب منَّا **فلاحٌ كوبىٌّ عجوزٌ** .. أسمر كالبن المحروق، شققت وجهه التجاعيد، كأن **وجهه قطعة من الأرض** الجافة العطشى .." [1].

لقد رسم لنا "إحسان عبد القدوس" بورتريه يجسد ملامح وجه هذا العجوز، وكأنها مرآة انعكست عليها طبيعة الأرض بشقوقها وتضاريسها، وبحملها مسئولية هذا المحصول مثله تماما:

"وصرخ الفلاح العجوز:

– إنكم هكذا تفسدون المحصول .." [2].

إنها حالة التماهى التام بين الشخصية والمكان إلى الحد الذى يجعل أحدهما تنطبع صورته فى الآخر، وأن يشاطر كلٌّ منهما الآخر الهمومَ نفسَها والمشاعرَ ذاتَها.

ثنائية المرأة .. المكان:

ثنائية أخرى وأخيرة تنطوى عليها قصص هذه المجموعة فى تشكيلها للفضاء المكانى؛ إنها ثنائية (المرأة .. المكان). وعلاقة المرأة بالمكان علاقة قديمة متجذرة فى وجدان الإنسان ووعيه، وهى لا تنفصل عن العلاقة السابق ذكرها بين (الإنسان .. المكان)، إذ إنها فرع عليها.

إن علاقة المرأة بالمكان تعكس حالة من الوعى الجمعى بذلك الرباط الدلالى بين دالى "المرأة" و"المكان"، من حيث اشتراكهما فى دلالات الاحتواء والانتماء والعطاء، بل ودلالات النفور والاستعصاء على الأشخاص الذين يسعون إلى مراودتها قهرا عن نفسها اغتصابا أو احتلالا. لقد تجلى ذلك الوعى بكل تلك العلاقات فى ربط الإنسان بين

---

(١) المجموعة، ص١٣٩.

(٢) السابق، ص١٤١.

الدالين، عبر جملة من الظواهر اللغوية مثل تأنيث هذا الوعى الجمعى لأسماء المدن والبلدان، أو ارتباط صورة "الوطن" بالمرأة فى الإبداع الأدبى بشقيه الرئيسيين (الشعر والرواية) حتى صارت تُستخدم فى كثير من إبداعات الروائيين رمزا للوطن[1].

من هذا المنطلق، ومن منطلق ما عرف عن "إحسان عبد القدوس" من اهتمام بالمرأة وقضاياها، وما اشتُهر عنه من آراء فى هذا الصدد ترقى بالمرأة بوصفها عنصرا فاعلا فى نسيج المجتمع، وبالتالى تستحق منه كل الاحترام والتقدير، من كل هذه المنطلقات لا يعجب القارئ لـ"إحسان عبد القدوس" حين يلمس هذا التلازم بين فكرة المكان ودلالة الأنثى فى قصصه.

وكما هى عادته ترتسم كل ملامح إبداع "إحسان عبد القدوس" منذ البداية، فنلمس ذلك التلازم الواضح بين المكان والأنثى منذ العنوان؛ إذ اختار عنوان قصته الأولى "سيدة فى خدمتك .."، ليكون عنوانا للمجموعة كلها، ولكى يختزل من خلاله كثيرًا من الدلالات والمعانى التى تمثل قضية يحملها إلى المتلقى. ولا شىء عند "إحسان عبد القدوس" يأتى اعتباطًا، وإنما يعكس كلُّ شىء وعيَه بمسئولية اجتماعية وفكرية وإنسانية يحملها إلى جمهوره.

لقد اختزل "إحسان عبد القدوس" لبنانَ كلَّها فى السيدة سعاد (مدام شردى)، التى أوقعته أسيرًا للإعجاب بها رغم سطحيتها وقلة إمكانياتها:

"ووجدت عينى مركزتين على مدام شردى واهتمامى كله موجه لها .. ولم تكن مدام شردى أجمل السيدات الخمس، ولكنها قطعا أكثرهن جاذبية" [2].

---

(١) يرى د. طه وادى أن "صورة المرأة كرمز للوطن" قد مثلت أحد اتجاهات أدبية ثلاثة استوعبت الصورة الفنية للمرأة فى العمل القصصى والروائى. انظر: د. طه وادى، صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، دار المعارف ط. ثالثة ١٩٨٤، ص٥٦.

(٢) المجموعة، ص١٠.

لقد وقع أسيرا لها رغم سطحيتها:

"وتَرَكْتَنِى جالسًا فى المقهى، مبهورًا بشخصية سعاد .. ثم .. عندما خفَّ تأثرى بها ... اكتشفت أنها لم تقل شيئا هاما ... لقد كان كل كلامها على السطح .. لا عمق فيه .. ولا شىء" [1].

وكما اختزل لبنان فى هذه السيدة، فقد اختزل مجموعته كلها فيها، أو قل فى قصتها .. فى سلوكياتها .. فى طبيعة علاقاتها فى المجتمع اللبنانى؛ إنها قصة "سيدة فى خدمتك ..".

وكما اختزل "إحسان عبد القدوس" لبنان فى سيدة، فقد اختزل كوبا أيضا فى سيدة –كما مر بنا من قبل- هى نادلة البار التى قال عنها:

"كنت أحسُّ أنِّى لم ألتقِ **بكوبا** إلا عندما التقيتُ بهذه **المرأة** .." [2].

"ووقفتُ **أنظر إليها** من بعيد.. كأنى **أنظر إلى كوبا**، والأمل الكبير.." [3].

إن المرأة هنا، إضافة إلى دلالتها على المكان، جسدت كذلك القيمة الإيجابية المتعلقة بالزمن القادم المستقبل، فهى "الأمل الكبير". وكما كانت المرأة فى لبنان "سيدة فى خدمتك .." رمزا لسطحية العلاقات الإنسانية وتفاهتها؛ أى رمز للقيمة السلبية، فإن المرأة هنا فى كوبا كانت رمزا للأمل الكبير القادم، إنها بشرى بالخير، ومن هنا يتجسد إحساس المبدع بالمرأة، وكأنها مصدر كل شىء، فمنها – بعد الله- الخير، وإليها يعزى الشر، فإذا كان "وراء كل رجل عظيم امرأة عظيمة"، فإن وراء كل نقيصة فى المجتمع خللا فى نظامه، وهذا الخلل غالبا ما يكون من ناحية المرأة. ولقد رأينا فى تحليلاتنا السابقة كيف تُختزل العلاقات المكانية فى العلاقات بين الشخصيات، والتى غالبا ما تمثل فيها المرأة العنصر الأكثر دلالة على عمق المكان.

---

(١) السابق، ص١١، ١٢.

(٢) السابق، ص٥٠.

(٣) السابق، ص٥١.

رأينا ذلك فى قصة "زوجة من الشاطئ الآخر" وصراع الأمكنة الذى مثله فى المقام الأول ذلك التنافر والتباين بين شخصية الزوجة المغربية، والزوجة الفرنسية. بل رأينا الإسقاط الواضح الذى ينتصر للزوجة المغربية حين يمنحها صفة الأمومة، بينما يسلب الزوجة الفرنسية هذه الصفة، فينفى عنها بذلك صفة العطاء والخصوبة، ويسلبها فى الوقت ذاته سلاحا مهما فى كسب وُدِّ الزوج، الذى يرمز إلى اختراق أبعاد المكان "المغرب":

"لقد أخذته كله ما عدا حبه لأولاده .. وهى لم تتجب منه حتى تستطيع أن تعوضه عن أولاده من الزوجة الأولى بأولادها .. إنها **عاقر**.."[1].

إنه إسقاط صارخ بحدود العلاقة بين المرأة والمكان، بل بين فكرة الأمومة والخصوبة وألفة المكان، حيث يصير رباط المكان عنصرا من العناصر الدالة على عمق تأثير المكان فى الذات الإنسانية.

إن علاقة الإنسان بالمكان شديدة الشبه بعلاقته بالأنثى، إنها علاقة من المراوغة، وربما من المراودة، مراودة الأنثى عن نفسها. إن قصص هذه الجموعة على - وجه الخصوص- تعكس مراودة للمكان عن نفسه، وتارة يكون المكان أليفا فيستجيب لفعل المراودة، ويكشف عن أسراره، وتارات أخرى يستعصى ويرفض فيظل منغلقا على ذاته، محتفظا بأسراره.

بانوراما مكانية (تيمة رحلية) :

إن مجموعة "سيدة فى خدمتك .." القصصية ذات جذور واقعية ثابتة وعميقة، وربما كان من شأن ذلك أن ينعكس فى تصوير "إحسان عبد القدوس" لهذه الأماكن تصويرا واقعيًّا جافًا، ولكن الذى حدث هو العكس. إن "إحسان عبد القدوس" يشعرنا بأنه رغم واقعية أحداثه، وأنها مستمدة من تجارب حقيقية وتعبيرًا عن رحلات فعلية قام بها هنا وهناك، يشعرنا رغم ذلك بأنه يقدم لنا عالمًا خياليًّا حالمًا، وكأنه لا

---

(١) السابق، ص٦٦.

ينقل لنا هذا الواقع إلا وقد تمثله فى وعيه وأضفى عليه من إحساسه ووجدانه حتى يخرجه لنا فى صورة جديدة. وهو ما يتناسب مع حقيقة المكان فى الإبداع السردى وفى إبداع "إحسان عبد القدوس"، الذى ينفصل – بقدر ما يتصل- عن المكان الطبيعى الواقعى؛ حيث يخلق النص السردى عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة، وأبعاده المتميزة [1]. إن "إحسان عبد القدوس" فى هذه المجموعة القصصية **كالنحلة** والرحيق والعسل، إنها تحول الرحيق – وهى وحدها تستطيع ذلك- إلى عسل شهى لا يمكن بحال أن ننسبه إلى تلك المادة الخام التى استمد منها "الرحيق"، كذلك الحال مع "إحسان عبد القدوس"، فهو ينقل لنا الواقع. وكلنا نعانى من نفس الواقع وتجاربه، كلنا نلمسه ونراه فى شتى فضاءاته المكانية والزمانية، ولكننا نحتاج إلى ذلك الكائن الفريد، إلى تلك النحلة المبدعة، إلى سارد مبدع كـ"إحسان عبد القدوس" يصنع لنا من الواقع خيالاً، ويحيك لنا من المبتذل كل طريف وممتع. إنها لعبة الإبداع، أو حاسة الإبداع التى لم يملكها من بنى الإنسان إلى قليل، ولم يبرع فيها من هذا القليل إلا أقلُّه.

إن هذا التنوع المكانى الواضح الذى تنطوى عليه المجموعة يحيلها – فى مجملها- إلى ما يشبه "بانوراما" مكانية؛ حيث ترتكز هذه المجموعة القصصية على التتابع المكانى القائم على فعل ارتحال حقيقى/تخيلى قام به السارد عبر فعل التذكر لأحداث وتجارب زياراته السابقة إلى تلك الفضاءات المكانية.

إن السارد هنا يسعى إلى إيهامنا بواقعية حكيه حينما يقدم لنا مجموعته القصصية فى شكل أشبه بيوميات الرحالة وتذكراته، وهو حينئذ –وكما هو الحال فى أدب الرحلات- يقدم لنا سردا محوره الأساسى هو المكان. فالمكان أولا، وعبر المكان يقدم الشخصيات

(١) انظر: محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ دراسة فى الزمان والمكان، ص٢٢٧.

ويسرد الأحداث ويستخلص التجارب .. وكل شىء تقريبا يقدمه لنا عبر المكان ومن خلال المكان، حتى مشاعره وأحاسيسه ومشاعر شخصيات حكاياته وأحاسيسها، حتى مواقفه الفكرية والفلسفية عن المرأة والحرية وعن كل شىء ..

إن هذه المركزية المكانية التى تعكسها هذه المجموعة تجعل القارئ لها كأنه أمام ألبوم من الصور، يقلبه بين يديه وعبر عينيه فيلتقط المشاهد المكانية المتتالية، التى تشكل بحق توليفة جميلة شديدة التضافر والالتحام على الرغم من تعبيرها الواضح عن تباينات المكان التى لا تقف عند حدود الملامح الشكلية السطحية، فإنها تضرب بجذورها فى بنياته العميقة الاجتماعية والثقافية والإنسانية.



الفصل الثالث

غواية التجريب
تقاطعات الرؤية التأويلية بين الشرق والغرب

- مدخل ..
- من دراما المواجهة .. الآخر عند محسن خضر وخوان خوسيه مياس..
- لــذَّة الجنــون قراءة تأملية في قصتي "امرأة أنا" لليلى الشربيني، و" من فرط الدموع" لأنا ماريا سكاراموتسينو.

- **مدخل:**

يظل الإبداعُ الحقيقي مرتبطًا في جوهره بالقدرة على المُفارقة، مفارقة السائد ومجاوزة المألوف، والانعتاق من أسر النمطية، ويظل المبدع الحقيقي هو القادر على التعامل بجرأة مع الرصيد المعرفي للسياق الجمعي المؤطر لوجوده، ولكنها الجرأة المُنتِجة التي لا تصل إلى حد القطيعة مع الرصيد المعرفي للذات الجمعية، وهو ما يرشح إلى التعامل مع الأدب التجريبي يوصفه فعلاً إغوائيًّا، يمارس ضغطه على المبدع، ويدفعه إلى مقاربة مفرداته وتوظيفها أملاً في الشعور بلذته الرائقة.

وإذا كان التجريب هو الخطوة الرئيسة لتجديد دماء النص الإبداعي الكبير، وبث الحيوية في شرايينه، فإن عوامل أخرى قد تتدخل لتجعل من هذا النمط الكتابي ملاذًا للذات المبدعة، وذلك عندما تلفي الذات نفسها في مواجهة واقع يتسم بالجلبة الناتجة عن فوضى المناهج الحياتية، وتعارض المصالح الكونية، واختلال المعايير الإنسانية، وتغيّر المنظومة القيمية، مما يولد لديها شعورًا بحتمية مجاوزة هذا الواقع ومفرداته، ومنها الأشكال التعبيرية السائدة التي تعمل هنا كأيقونة لهذا الواقع الفوضوي، فتجد ملاذها في ممارسة لعبة التجريب الشائقة التي تمنحها حرية كاملة للتعبير، وتيسّر لها ارتياد آفاق جديدة بعضها يمتاح من المخزون الأنثروبولوجي والأسطوري، وبعضها يعيد رسم الواقع وفق رؤى فنية تتماس مع الرؤى الفلسفية، وتنزع إلى تحويل النص الأدبي إلى مغامرة نصية بالغة التشويق والثراء.

وقد وقع اختيارنا هنا على قصتين يجمعهما الإفعامُ بالحس التجريبي وصدورُهما في العام ذاته ١٩٩٤م، وإن بثهما صوتان أحدهما ذكوري والآخر نسائي، ولم يكن رهاننا النقدي على هاتين المجموعتين محض صدفة، بل تدخلت عوامل محددة في عملية الاختيار، وأهمها:

- إن العملين يؤكدان مبدأً مهمًا، وهو أن التجريب لا يعني القطيعة المعرفية، فإذا كان كثير من النقاد يرون في الأدب التجريبي وسيلةً

ناجعة للرهان على المستقبل، فإنهم يغفلون ـ عن عمد أو دونه ـ نمطًا آخر من التجريب، يتجاوز المحاولات الطليعية الصادمة، إنه الأدب الذي ينهض بمهمة ضبط إيقاع الصيغ والأشكال المألوفة بمهارة فائقة، بما يفعِّل من الإنتاجية الجمالية والمعرفية لهذه الأشكال، ويجعلها قادرة على استيعاب الخبرة الجمالية والفلسفية للذات المعاصرة، استجابة لمتغيرات الفن والحياة، فهذا النمط يوازن بين الرغبة المُلحة في التجديد، والإيمان بأهمية الارتكاز على وسائل اتصالية ذات شفرات مُنفتحة مع المتلقي.

- يساهم هذا الاختيار في تفعيل الدور النقدي في الكشف عن القيم الجمالية للأصوات الإبداعية المغمورة، فالناقد يقع دائمًا في حيرة عندما يسعى إلى استكشاف طبيعة الأدب التجريبي، إذ يجد نفسه مُتحيرًا بين تناول أعمال لأسماء لامعة، ومُقاربة نصوص لأسماء تنزوي بعيدًا عن أضواء الشهرة الإعلامية وجلبتها الشائقة وبريق التداول الزائف في بعض الأحيان، وهي عوامل تواصل ضغطها على الناقد في أثناء قراءته التأملية للنص، وقد فضَّلنا الاختيار الثاني؛ دون أن يعني ذلك أن الأسماء المشهورة لا تملك ما يؤهلها لهذا الحضور القوي على الساحة النقدية، ولكن لكي نتجنّب الوقوع في شرك التناول النقدي السابق ومغرياته، فيصير من حقنا أن نضرب بمبضعنا النقدي في جسد النص دون أن نخشى انفتاح جروح قديمة خلّفها النقادُ السابقون بمباضعهم الدقيقة، فنحن نسعى عبر هذا التناول لإعادة الاعتبار لبعض الأصوات المبدعة التي عانت من الطابع الشللي في الممارسات النقدية المعاصرة، ووقعتْ ضحية له.

ولأننا نتعامل برؤية منفتحة مع الفعل الإبداعي فقد آثرنا أن نؤسس علاقة بين النصين المدروسين ونصين آخرين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين (الإيطالية والإسبانية) مستدعين مفهوم الأدب المقارن، باعتبار الأدب هو الميدان الأرحب الذي تتأكد من خلاله إنسانية الذات البشرية، ويعد "الأدب المقارن" هو الأيقونة التي تؤشر إلى مفهوم التشارك الإنساني في الأفكار والقيم والمبادئ، فعبره يتضح أن الفكرة الأدبية

تتدثر بالبعد الإنساني الذي يجعلها قادرة على تجاوز التخوم الجغرافية والحدود السلكية، فربما وجدنا أديبًا من الصين يتناول الفكرة عينها التي عالجها أديب آخر من البرازيل أو السعودية أو النمسا.... مع اختلاف الطرائق والآليات، دون أن يعني ذلك أن أحدهم قد سطى على فكرة الآخر، فالأدب المقارن ينماز بالنظرة التسامحية المؤمنة بحرية انتقال الأفكار وتداولها، لأن الذات الإنسانية في مجملها كيان واحد، وإن تنوّعت المظاهر الشكلية.

بقى أن نشير أننا سنتعامل مع الأدب التجريبي عبر أدوات نقدية تنزع إلى الاحتماء بالرؤية التأويلة التي تعتمد على مؤشرات نصية واضحة تملك مبرراتها، وتحقق الإنتاجية الدلالية الكاملة للنص.

من دراما المواجهة .. الآخر عند محسن خضر وخوان خوسيه مياس :

هل تشعر في بعض الأحيان أنك مراقَب؟ .. أن أحداً يرمقك بنظراته؟.. يسترق السمع يحاول التقاط ما يتلفظ به لسانك ؟.. يسير خلفك مقتفيا أثرك ؟..هل مررت بتجربة كهذه؟..

- إذا كانت الإجابة نعم؛ فما رد فعلك تجاه هذا الظل؟..
- ما الشعور الذي يهيمن عليك؟..هل المتعة؟ أم الضيق؟..
- لا شك في أن الإنسان – بصفة عامة – يحتاج إلي الحضور..
- أن يشغل مساحة ترضيه في عقول الآخرين وقلوبهم..

أن يكون محط أنظارهم.. اهتمامهم.. أحاديثهم.. حياتهم الداخلية التي يحيون فيها مع خواطرهم، وهذا لا يأتي من فراغ إنما يترتب علي العلاقة التي تحكم صلتك بالعالم، ما ترسله إليه من أفعال وما تتلقاه منه.. كل هذا لايحول دون القول: إن الإجابة عن السؤال السابق لن تكون ثابتة، بل ستختلف باختلاف المواقف وطبائع البشر.

هذا ما نحاول أن نضع أيدينا عليه من خلال متابعتنا لهذا العالم الإبداعي المصغر "**الآخر**" لدي الأديب محسن خضر وهي قصة قصيرة ضمن مجموعته القصصية "**سأعود متأخرا هذا المساء**" التي نشرت في

سلسلة أصوات أدبية عام ١٩٩٤م ضمن إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة.

إن بطل قصة **الآخر** يتحدث بضمير المتكلم عن شخص ما، يقوم هذا الشخص بمراقبته يسير معه ملازما إياه كظله يرصد أفعاله وحركاته بشكل مفصل دون أن يترك لبطل قصتنا فرصة للهروب أو الفكاك لدرجة أن هذه العملية – أي المراقبة – قد تحولت إلي سلوك مشترك؛ فكما أن هذا الآخر يراقب البطل فإن البطل يلجأ إلي مراقبته أيضا:

"لمت من اختاروه لمراقبتي.. أعترف أن ظهوره المفاجيء بدد حالة الملل في حياتي وأكسبها طعما مغايرا.. حفظت ملامحه إلي الدرجة التي رسمتُ وجهه عشرات المرات علي الورق في المنزل والشركة.. أتسلي عشرات المرات بمراقبته من جانب نافذة مكتبي بالشركة أو من وراء ستائر غرفة النوم.. أعترف بتفانيه في عمله وأمانته في أداء مهمته.. نتبادل المواقع: يراقبني في الطريق وأراقبه من داخل شقتي أوعملي؛ أليس من حقي أن أتلصص عليه كما يفعل وأرصد حركاته وعاداته ولوازمه الدقيقة بالمثل؟.." [1].

نلاحظ هذا التناوب والتجاور المثير بين ضمير المتكلم وضمير الغائب في هذا النص؟ بين الـ(أنا) المتكلمة التي تشير إلي شخصية البطل والـ(هو) الذي يرمز إلي هذا الآخر الغائب؟.. إن هذه الحالة تسمي بـ**(الالتفات)** إن هذه العملية ليست ببعيدة عن سياق الحياة الواقعي؛ فأنت بين الناس تكون في منطقة الضوء أحيانا وفي أحيان مغايرة تنصرف هذه الأنظار التي كانت مسلطة عليك في وقت ما متحولة إلي غيرك.. وهذا حالك أيضا مع الناس تطوف بعدستك التي تري بها بين أجزاء العالم المحيط دون أن تتجمد بشكل دائم عند شيء بعينه مهما كانت درجة جاذبية هذا الشيء بالنسبة لك.

---

(١) محسن خضر، سأعود متأخرا هذا المساء، سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص٩٤-٩٥.

إن الإبداع علي اختلاف أشكاله يدرك هذه المسلمة الواقعية وهاهوذا محسن خضر في قصة الآخر يوظفها في سبيل التأكيد علي الفكرة التي يمكن التقاط أجزائها من النص السابق.. إننا أمام مطاردة طرفيها: ذات وآخر، فالآخر يطارد البطل المتكلم (الذات) والبطل المتكلم يطارد هذا الآخر في الوقت ذاته.. ويبدو أن هذه العملية مستمرة – إلي حد كبير – يدل علي ذلك الأفعال المضارعة في هذا النص "أتسلي.. أعترف.. نتبادل.. يراقبني.. أراقبه.. أتلصص.. أرصد..".. إن هذا الاستمرار يؤكد أيضا علي فكرة الملازمة؛ فكل من الذات(الأنا) والآخر(الهو) لا يبرح الآخر وهذا يعني أنك لست بمعزل عن وعي الآخرين حتي وإن تظاهروا بتجاهلك؛ فكل منا قد يجد متعة بدرجة ما في الابتعاد عن واقعه الشخصي وعالمه الفردي الخاص بمحاولة اقتحام عوالم الآخرين متلذذا بمتعة المشاهدة.. بموقع المتفرج علي مشاهد من الحياة أقرب إلي ما نشاهده في السينما أو المسرح نري فيها الغير يؤدي دور البطولة قد نضحك أحيانا.. نسخر أحيانا.. نتعاطف أحيانا.. نرفض أحيانا.. وقد نبكي في أحيان أخري حتي نغسل بعضا من أحزاننا وهمومنا وفي هذه اللحظة بالذات نصبح علي يقين أننا لسنا وحدنا في هذه الحياة الذين يتألمون بل هناك آخرون مثلنا وقد يكونون أكثر منا في معاناتهم.

إن محسن خضر في إطار ثنائية (الذات والآخر) يؤكد علي أن حياتنا مواقع فنحن في عالمنا الخاص بنا الأبطال وفي حياة الآخرين مهما بلغت درجة معايشتنا لهم واقترابنا منهم المشاهدين.. إذاً فنحن في هذا السياق الإنساني الكبير **الرائي والمرئي** في الوقت نفسه، الذي يضع الآخرين تحت مجهره الخاص بانيا علي ذلك مواقف ووجهات نظر.. لكنه في اللحظة ذاتها يقع تحت سمع الآخرين وأبصارهم، يشاهدونه.. يستمعون إليه..يؤيدون ما يصدر منه حينا وقد يسخرون منه أو يرفضونه حينا آخر..

لكننا حينما نعاود قراءة قصة الآخر مرة ثانية والنص السابق علي سبيل المثال يمكننا أن نكتشف أن هذا البطل الذي يتحدث أمامنا

بضمير المتكلم والآخر المشار إليه بضمير الغائب شيء واحد، فالمبدع يلجأ في الحقيقة إلي الحديث عن نفسه من خلال ما يسمي بـ(الإسقاط) أي عندما نسقط علي شخص أو شيء ما في الخارج ما بداخلنا من أفكار..خواطر..هواجس..انفعالات، هكذا فعل محسن خضر في قصة الآخر؛ إن هذا البطل الملازم له دائما الذي يراقبه وقد رمز إليه في إبداعه بضمير المفرد الغائب ما هو في الحقيقة إلا هذا الإنسان الكامن بداخل كل واحد فينا.. نحاوره أحيانا.. نناقشه..نجادله ، وقد يصل الأمر إلي حد الصراع الشجار مع هذه الذات الساكنة فينا، إنها الإنسان الوحيد الذي لا ينفصل عنا أبدا؛ لذا فهو يعرف عنا كل شيء.. يلامس أعماقنا من الداخل..الوحيد الذي يعرف حقيقتنا يدرك متي وأين وكيف ينفصل ظاهرنا عن باطننا حينما نتظاهر أمام الآخرين بعكس ما تضمره نفوسنا..

إن هذا الإسقاط المتجسد في إبداع محسن خضر يأخذنا إلي حالة أخري تحدث عنها علماء النفس ألا وهي "الفصام" أو"الشيزوفرينيا" فهذه المطاردة المتبادلة بين البطل والآخر هي في الحقيقة تشكيل درامي لحالة الانفصال عندما يشعر الإنسان أنه في حالة ابتعاد عن عالمه.. عن بنائه الشخصي: الفكري والعاطفي.. هذا التفكك للشخصية قد يكون بوعي أو بغير وعي..المهم أن الشخصية عندما تشعر في وقت ما بعجز عن التواصل مع عالمها الخارجي ومع المحيطين بها وعدم قدرة في الوقت نفسه علي التصالح مع حياتها الخاصة قد تصاب بهذه الحالة..لكن إبداع محسن خضر يسعي بالتشكيل الدرامي لهذه الحالة أن يؤكد لنا علي هذه الثنائية الإنسانية التي سبق ذكرها ألا وهي "الرائي والمرئي" .. يجب أن ندرك جيدًا طبيعة ما نقوم به من أدوار في هذا العالم.. قيمتها..الأثر الناجم عنها لأننا في هذه الدنيا لسنا وحدنا ولسنا بمعزل عن السياق المحيط بنا وكل ما نؤديه من أفعال يؤثر بدرجة ما في الواقع

من حولنا وبسبب هذا التأثير المرتبط بأدائنا فإننا تحت رقابة الآخرين سواء أعطونا الفرصة لأن ندرك ذلك أم لا..وعلينا أن نعلم أن هناك رقابة من طراز خاص لن نستطيع الفكاك منها مهما حاولنا ولن نستطيع خداعها مهما كانت قدرتنا علي المراوغة إنها ذاتنا الداخلية، ضميرنا الذي يعرف عنا أدق التفاصيل..

ولأن اللغة أداة فعالة نعبر من خلالها عن رؤيتنا للعالم ونقوم بتوظيفها كذلك في رسمه علي الورق وتحويله إلي كلمات بإمكانها الحضور في مساحة أكبر من البشر والتواصل مع فضاءات زمانية ومكانية وسياقات ثقافية مختلفة فإن هذا التلازم الحاصل بين الذات الإنسانية وهذا الآخر الكامن بداخلنا قد تحول إلي تلاصق علي مستوي اللغة ولنتوقف مع محسن خضر عند هذين التركيبين في النص السابق من قصة الآخر:الأول "يراقبني" والثاني "أراقبه".. إن التركيبين علي المستوي الزمني ينتميان إلي المضارع ومن ثم فإنهما يعبران عن حال قائم ومتجدد.. أما عن الياء في التركيب الأول فهي إشارة إلي زمن المضارع وفي الوقت نفسه تعبر عن ضمير الغائب المفرد المذكر (هو) ..إن هناك ذاتا فاعلة تقوم بفعل المراقبة هي هذا الآخر الـ(هو) الذي يتجسد لغة من خلال هذه الياء في الفعل "يراقب"..أما عن المفعول به الذي يقع عليه أثر هذا الفعل فهو ضمير المتكلم المعبر عنه بحرف الياء في التركيب "يراقبني" إنه هذه الـ(أنا) الواقعة في دائرة الضوء بالنسبة لهذا الآخر..فحرف الياء ه في بداية التركيب يشير إلي الآخر.. الغير المحيط بك في عالمنا وفي نهاية التركيب يعبر عن الـ(أنا) المتكلمة ألا يثير فينا هذا الأمر شيئا؟.. إنها اللغة التي يمكنها أن تحتوي العالم..أن تختزله..إن اللغة وعاء يضم البشر والأشياء..يحتضنها علي ما بينها من تناقض..فالياء حرف من حروف اللغة وهي شاهد علي أن هذه اللغة قادرة علي احتواء الثنائيات التي يتضمنها العالم..الأنا والهو (الآخر).. الأبيض والأسود.. الحركة والسكون.. الليل والنهار..

إن هـذا التلاصـق بـين اليـاء الأولـي المعـبرة عـن الآخـر واليـاء الأخـيرة المعبرة عن المتكلم في التركيب "يراقبني" تحيلنا إلي التلازم الحاصل بين كل واحد فينا وذاته الداخلية التي تكاشفه دائما.. ترفع الغطاء عنه ويبدو أمامها بلا حجب تحول دون وقوفها – إلي حد كبير – علي جواهر الأشياء المتعلقة به.. وفي هذه المساحة الفاصلة بين الياء الأولي والياء الثانية في "يراقبني" تتشكل دراما المواجهة بين الطرفين..صراع الإنسان الداخلي..تفاعلاته الذهنية والعاطفية التي تؤثر في تقييمه لذاته وإعادة تشكيله لها..هنا يدخل التركيب "أراقبه" الذي تظهر فيه الذات المتكلمة أولا من خلال حرف الهمزة ويأتي الآخر ثانيا من خلال ضمير الغائب (الهاء) في نهاية التركيب.. إن هذا التركيب علي وجه التحديد يعبر عن هذا الدور الذي يقوم به هذا الآخر الساكن داخلنا تجاهنا ، إنه هذه المرآة التي نقف أمامها لنري أنفسنا.. نحاول أن نتلمس مواطن القبح والجمال في بنائنا الإنساني.. إن هذا الآخر قد ظهر في اللغة من خلال ضمير اسمه (الهاء) وفي سياقنا الواقعي نطلق علي هذا الشيء الكامن داخلنا اسم الضمير أيضا أليس كذلك؟ إنه الموجه لنا.. المرجع الذي نحتكم إليه إذا ما شعرنا أننا مهددون بالجنوح أوالانحراف عن الطريق الآمن المستقيم..

إن التركيبين "يراقبني" و"أراقبه" عند محسن خضر يعدان أدوات جمالية استعان بها هذا المبدع في رسم لوحة للذات البشرية داخل العالم في علاقتها بشقها الداخلي الذي جعل منه كاتبنا كيانا إنسانيا كامل التكوين تشكل بواسطة اللغة في كلمة واحدة هي "الآخر".

ويبدو أن رسم هذه اللوحة ليس مقصورا علي ثقافة محددة أو إطار زمني بعينه ولنتوقف عند نموذج موجود في الثقافة الإسبانية..للأديب "خوان خوسيه مياس"؟..فلهذا الرجل قصة قصيرة تلتقي – إلي حد كبير – علي مستوي الفكرة مع قصة الآخر عند محسن خضر..إنها قصة "**تناظر**" التي تولي ترجمتها إلي العربية مع إبداعات قصصية أخري لأدباء

من إسبانيا ومن أمريكا الاتينية الأستاذ الدكتور محمد أبو العطا أستاذ الأدب الإسباني، الذي قام بنقل هذه الإبداعات إلي ثقافتنا العربية تحت عنوان – تمثل إطاراً عاماً يحتويها - هو "**وفي جيبه المطر**". وبطريقة تقدم لنا نموذجا للمترجم المبدع الذي يتجاوز حدود النقل فحسب ليكون مثالا للشخصية الناطقة بصوتين: صوت اللغة التي يأخذ من ثقافتها وصوت اللغة التي تستقبل هذا الوافد في مزيج متجانس يمنح لكل ثقافة مدارها الذي تتحرك فيه بحيوية ليجتمع الاثنان في النهاية عند نقطة التقاء واضحة هي هذه الشخصية حلقة الوصل..

ومع خوان خوسيه مياس سنتوقف عند تشكيله لهذه الدراما المعتمدة علي المواجهة بين الـ(أنا) وهذا الآخر الكامن داخلها الملازم لها دائما..وقد وضع لهذه الدراما عنوان "**تناظر**" وهو اسم قصته القصيرة التي يمكن القول: إنها تأتي بموازاة "الآخر" عند محسن خضر..ألا تقودك هذه الكلمة: تناظر إلي شيء؟..إن من جيرانها في المعني (مناظرة)..عندما يتواجه طرفان في قضية ما كل طرف له أسانيده التي يحرص علي البرهنة بها علي صواب موقفه في محاولة لكسب معركة يراها قائمة مع طرف آخر..فمعظم صراعات العالم بل جميعها – إن صح القول – تقوم علي هذه المناظرة؟ كل طرف يري الحق معه لذا فإن عليه أن يصارع من أجل ضمان بقائه.. إن المناظرة القائمة في واقعنا بتبعاتها السلمية وغير السلمية كان لها صداها في الإبداع الإنساني علي اختلاف أشكاله وهاهوذا خوان خوسيه مياس يوظفها في تجسيد هذه المواجهة الكائنة علي المستوي الفردي داخل الذات البشرية الواحدة مستخدما كلمة **تناظر**.. إن الكلمتين: تناظر ومناظرة قد خرجا من جذر لغوي واحد هو الفعل **(نظر)** الذي يعني تركيز العدسة الرائية علي الآخر المنظور.. ونحن نعلم أن النظر مرتبط بالعين.. والعين لها مكانها في مقدمة وجه الإنسان لذا لن يكون من العسير علينا أن نربط بين **النظر والتناظر والمواجهة** التي هي مشتقة من الجذر اللغوي (وَجَه) ومصدره وجْه والوجه بالنسبة للإنسان يمثل أداة فعالة نستطيع من خلالها التمييز

بين شخص وآخر.. علي كل حال فإن عنوان قصة خوان خوسيه مياس "تناظر" قد جاء علي وزن (تفاعل) وهذا الوزن في اللغة العربية يعني المشاركة أي أن كلا الطرفين المتناظرين يقوم بهذه العملية (المناظرة)؛ فإذا كان هذا الآخر الكامن بداخلنا ينظر إلينا.. يراقبنا فنحن بالمثل نفعل معه ما يفعله تجاهنا.. ولنحاول أن نتعايش مع قصة خوان خوسيه مياس من خلال النص الآتي:

"حسن لقد حرمني الشخص الوقح المذكور من متعة مشاهدة ذلك الفيلم التسجيلي المثير والمكثف الذي فاتتني منه بلا ريب أشياء كثيرة لكن الأنكي أنه بعد الخروج من السينما راح يتعقبني في كل شارع بوقاحة وخبث مثيرين، بوقاحة لأنه لم يفعل شيئا سوي النظر إليَّ وبخبث لأنه بدلا من أن يسير خلفي سار أمامي ولكنه كان دائم الالتفات وعلي وجهه تعبير ارتياب وكأنني من الأشقياء المعروفين أو شيء من هذا القبيل.

أخفقت في التخلص منه بشتي الحيل ولكن يلاحظ أن الشخص أستاذ في هذا الضرب من المطاردات ولم أجد سبيلا إلي إزاحته عن كاهلي إلي أن توقف بعد ساعتين من مطاردة لا ترحم أمام قسم للشرطة ونبس بشيء إلي حارس البوابة مشيرا إليَّ وأنا واصلت التقدم دون أن أرتاب فيما كان ينتظرني، ما حدث أنني ما إن بلغت بناية الشرطة حتي استوقفني الحارس وسألني عن مبرر تعقبي ذلك السيد شرحت له دون أن أفقد أعصابي أو هدوئي أنه مخطيء فالمطارَد هو أنا ومع ذلك أجبرني علي الدخول ومعي الشخص الآخر الذي اتهمني أمام وكيل النيابة بأنني ضايقته بمرفقي وركبتي أثناء عرض الفيلم وبالسير وراءه طيلة المساء"[1].

إن البطل المتكلم كان يري ويُري في الوقت نفسه، انتبه معي إلي قول البطل متحدثا عن ذلك الآخر الظل داخل القصة "..بدلا من أن يسير

---

(١) أدباء من إسبانيا وأمريكا اللاتينية، وفي جيبه المطر، ، ترجمة: محمد أبو العطا، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص ٤٤ ٤٥.

خلفي سار أمامي" إن السير للأمام يعطي إيحاء كما لو أن هذا الظل يعرف كل شيء عن هذا البطل: ماضيه، حاضره، وحتي مستقبله ودليل ذلك أنه يسير أمامه لا خلفه، إن السير للأمام يعني أنه يسبقه بخطاه وكأنه علي يقين مما سيقوم هذا البطل المتكلم بفعله..هذه الدرجة من الإدراك تجعلك مضطرا لأن تعيد حساباتك جيدا قبل أن تنجز أي فعل من شأنه أن يضعك في موقف لا تحسد عليه مع هذا الظل الساكن داخلك المراقب لك دائما..

إذاً فعندما نتعمق في عالم خوان خوسيه مياس نجد أن بطله المتكلم هو الفاعل الرائي والمفعول المرئي معا.في أحيان كثيرة يحاول الإنسان التخلص من عيوبه وما قد يقع فيه من أخطاء بأن يرمي بها علي الغير في سعي من جانبه إلي تفادي مواجهة ربما لا يستطيع تحملها لأن نتائجها ستكشف عن واقع يسعي هو للهروب منه..ألم تقم أنت وأنتِ بهذا الأمر مرات كثيرة؟..ألم تمر عليك تجارب كثيرة قررت فيها ألا تتحمل سلبيات ما فعلت بأن تتهم الآخرين بها؟..إنك تتفادي مواجهة نفسك لأنها حتما ستكون صعبة.. إن هذا الواقع الإنساني الحاصل والمتكرر بصفة دائمة حاول المثقف الأديب الذي يتجاوز بخطابه الإبداعي حيز ثقافته وإطاره الزمني المحدود متوجها به إلي الجماعة الإنسانية بصفة عامة أن يجسده في ثياب درامي يعكس هذه المطاردة بين الذات وكيانها الداخلي..هذا الصراع بين الطرفين.

إن الآخر عند محسن خضر وخوان خوسيه مياس محاولتين إبداعيتين لعلاج عيوب تعاني منها الذات الإنسانية علي المستوي الواقعي..هذه العيوب قد تسجن الذات..تحتجزها..تحول دون انطلاقها داخل فضاءات العالم بوعي وبإيجابية..وهذا ما حاول خوان خوسيه مياس التعبير عنه بطريقة رمزية عندما أشار إلي أن بطل قصته المتحدث بضمير المتكلم قد احتجزوه داخل قسم الشرطة:

"أما أنا فقد احتجزوني عدة ساعات، في نهاية الأمر أجبروني علي دفع غرامة..أطلقوا سراحي مع التهديد بمثولي أمام القضاء إذا عاودت الكرة..منذ ذلك الحين كلما طاردني..يلقون القبض عليَّ أنا" [١].

لذَّة الجنون .. قراءة تأملية في قصتي :

" امرأة أنا " لليلى الشربيني ، و"من فرط الدموع" لأنا ماريا سكاراموتسينو

ظل المجتمع العربي لفترة طويلة مجتمعًا أبويًا تقليديًا يحتفي بالصوت الذكوري، ويسعى في أحيان كثيرة إلى وأد الصوت النسائي، وتحويله إلى صدى خافت لنظيره الذكوري، خالقًا بذلك نوعًا من التمييز الجائر - الذي استقر في الأعراف الاجتماعية والتقاليد الثقافية - بين الرجل والمرأة، فمنح الأول قدرًا هائلاً من الحرية خولت له التحرك السلس والانتقال الحر في المجالات كافة، فبدا أنه الفارس الأوحد في الميدان، ولم يعترف للثانية بهامش الحرية بل تعامل بوصفها ظلاً للرجل وتابعًا له، فبدت كذات هامشية الحضور، لا لأنها كذلك، ولكن لأنها لم تمنح مساحة التجريب والممارسة الممنوحة للرجل.

ولكن المرأة تمردت على وضعها القاهر، وسعت لاستعادة حقها، مانحة الرجل صك الغفران لأنه أخذ بيدها في بداية القرن الماضي، لكي تسترد ما سلب منها، وبالفعل تمكنت المرأة من استغلال هذه الموارية التي اتيحت لها، فاستطاعت بفضل طاقتها الخلاقة المتاحة من داخلها أن توسّع الفراغ فيصير: بابًا مفتوحًا" مشرعًا، يتوالى عبور المبدعات من خلاله في المجالات كافة، وفي الأدب بشكل خاص، حتى صرنا بإزاء ظاهرة تفجّر الوعي النسائي في الأدب.

فبزغ مفهوم **"الأدب النسائي"** الذي أثار - ولا يزال - إشكالية تفسيرية بين من يتعاطونه، وظهر فريقان؛ يتعامل الأول مع المفهوم وفق رؤية تسامحية تنماز بالرحابة الفكرية، ويغلق الثاني الدائرة المفهومية على

---

(١) السابق ص٤٥، ٤٦.

فئة بعينها، فيرى الفريق الأول أن المفهوم يتسع لكل الأعمال الإبداعية التي يكون موضوعها الرئيس المرأة أو أحد قضاياها التي تتعالق بشكل عضوي بالذات الأنثوية، بغض النظر عن التصنيف الجنسي للصوت المعبر عن هذه القضية المؤطرة بالسياق النسائي، فقد يكون هذا الصوت مذكرًا أو مؤنثًا، ويلمع في هذا السياق اسم "إحسان عبد القدوس" الذي استطاع ببراعة ـ تشهد بها النساء ـ أن يتمثل الذات الأنثوية، فعايش سياقاتها، وغار في أعماقها، ونفذ ببصيرة إلى مواضع فرحها وألمها بمذاقها الفعلي وحجمها الطبعي، فكان الصوت الزاعق للحضور الأنثوى على الساحة الأدبية، ثم السينمائية، وأخيرًا الدرامية، لفترة طويلة.

أما الفريق الثاني ويتمركز في بؤرته الوعي النسائي المتشدد، الذي ربما سعى إلى ممارسة التشدد الذي مورس عليه من قبل، فيرفض هذه الرؤية المنفتحة ويستبدل بها رؤية مفهومية تحصر الأدب النسائي في الأعمال الإبداعية المنطلقة من لدن الذات المبدعة بمفهومها الجنسي لا الأدبي، أي بوصفها امرأة أولاً وأخيرًا، ويتمثل العنصر المركزي في هذه الرؤية في الإيمان العميق بأن المرأة هي الأقدر على التعبير عن قضاياها لمعايشتها لها بشكل دائم بفضل طبيعتها النفسية والفسيولوجية، والتي يصعب على الرجل ـ مهما سعى بحسن نية وصبر ـ إدراكها، وأقصى ما يمكن أن يصل إليه الرجل ـ وفقًا لهذه الرؤية ـ هو ملامسة القشور الخارجية دون أن يصل إلى لب القضية، لأن مفهوم التمثّل يحمل في طياته اعترافًا بعدم التماثل، فهو يتكئ على التشبيه الذي هو درجة أدنى من التطابق الضروري في هذا السياق. فهذه الرؤية تتلوّن بعاطفة حادة تجنح إلى غلق الدائرة على الذات الأنثوية بحضورها المرجعي الحقيقي لا الأدبي

يصير من حق المتلقي أن يقتنع بمبررات أي من الفريقين، ويؤمن بصواب منطقه، أو أن يجاوز هذه الإشكالية التفسيرية، ويغض الطرف عن مقارباتها النظرية، وروافدها الأيديولوجية، مركزًا جلّ اهتمامه على العمل الأدبي ذاته ، فيقوم بعملية حذف افتراضي لاسم الؤلف من

على صفحة الغلاف الخارجي فيصير المتن الحكائي هم المحك الحقيقي لموضعة هذا العمل أو غيره ضمن الحدود المفهومية للأدب النسائي.

الجنون ...هروب إلى الحقيقة :

اخترنا قصة "**امرأة أنا**" **للقاصة المصرية ليلى الشربيني من مجموعتها القصصية "الكرز"**، والتي تعلن افتتاحيتها حضور الوعي النسائي وما يستحضره من استلاب وفزع داخلي، تقول..

" – امرأة أنا.

- أنتِ مجنونة؟
- ربما.
- تحتاجين لحقنة.
- حتى يتوقف الجنون؟
- حتى يتوقف عقلكِ.
- توقف عقلي وتوقف الجنون، وأخذتُ الحقنة..وحقنة أخرى، وبدأتُ أذهب وحدي إلى الصيدلية لآخذ الحقن، بدأتُ أيضًا أنام وآكل، بدأتُ أحيا مثل الأخريات.
- أنتِ مجنونة.
- ألم يذهب الجنون؟
- المجنون لا يشفى..استمري على الحقن." [(1)].

يبدو لنا من الوهلة الأولى أننا بإزاء ذاتين تتحاوران حوارًا خارجيًا (ديالوج)، الأولى تبدو مجنونة مضطربة، والثانية تبدو حكيمة تسعى إلى مساعدتها فتمارس معها أفعال النصح والتوجيه، ولكن دعونا نبدأ بطرح سؤال أولي وبسيط..

---

(١) ليلى الشربيني، الكرز، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص٢٧.

من هو المجنون ؟

أتوقع أن تستدعي ذاكرتنا على الفور صورة ذالك الرجل - أو المرأة - الذي نراه في الشارع في أثناء عودتنا للمنزل،مرتديًا ملابس غريبة وممزقة، مطلقًا لحيته وشعره، وتبدو علامات الاتساخ كاسية لملامح وجهه، فتعوقنا عن تحديد سنه الحقيقي وشكله الأصيل، متلفظًا بعبارات غير مفهومة، وبين الشعور بالتعاطف معه والرهبة والخشية منه تتراوح معاملتنا له.

ولكن هل سألنا أنفسنا يومًا كيف استطاع هذا الرجل أن يواصل حياته على الرغم من طبيعته الانعزالية هذي، فعندما نتابعه على مدار اليوم سيتبين لنا أنه يمارس أحيانًا طقوسًا عادية مثلنا؛ فينهض ذاهبًا إلى أحد محال الأطعمة طالبًا الطعام، فيمنحه صاحب المطعم ما يريد دون أن يأخذ ثمنه بالطبع، أو يمنحه أحد المارين ما يسد به رمقه، فيأكل بشراهة ونهم، وعندما ينتهي ينام قرير العين أين شاء وأنّى أراد.

إذن هذه الذات تمارس سلوكًا مشابهًا لسلوكنا في بعض الأحيان تحقيقًا لأهدافها النفعية الملحة التي لا تتحقق سوى بتمثّل منطقنا نحن — العاقلين - فهي تتخلى عن منطقها، وتقبل بمنطقنا وتتعامل من خلاله، وعندما يتحقق لها الحد الأدنى من متطلباتها تعود إلى عالمها الذي اختارته أو فُرض عليها.

إن خروج هذه الذات من حالة الجنون - كما نعرفها - إلى حالة العقل - كما نظنها - ثم العودة للحالة الأولى وهكذا دواليك، يجعلها ذاتًا واعية تملك قدرًا كبيرًا من المعرفة الذهنية التي تمكّنها من تمثل الحالتين، والاختيار بينهما، ومعايشة كل حالة بكامل مقتضياتها وملابساتها.

فرؤيتنا للجنون تبدو رؤية مشوشة يسودها الاضطراب والضبابية، لأننا ننظر دائمًا إلى المجنون من موقع فوقي مفارق مرده إدراكنا العميق بالمساحة الشاسعة التي تفصل بيننا وأولئك الذين يمارسون سلوكًا مستغربًا من قِبلنا، ولا شك أن هذا الإدراك يحقق لنا إحساسًا بالراحة والأمان.

ولكن دعونا نخضع هذا الأمر للمساءلة الجدلية، فالجنون في حقيقته مجاوزة للمألوف، وعدول عن السلوك التقليدي الذي اكتسب رصانته بفضل التداول واعتياد السياق المحيط عليه، فترسخ في وعي الجماعة، التي تتناسى بفضل مرور الزمن اختبار فاعلية هذه الأفعال ومدى مناسبتها لمقتضيات الفترة الراهنة ومعطياتها، فتغفل عن مساءلة هذه الأفعال تعصبًا لها بوصفها مقدسات فكرية وسلوكية متوارثة تمارس هيمنتها وسطوتها على وعي الجماعة، ويعد الخروج عليها أو مجاوزتها نوعًا من الانزياح الأيديولوجي والانحراف السلوكي الذي يستحق صاحبه أن تلفظه الجماعة وتخرجه من محيط حضورها، وتتعامل معه بشح بالغ باعتباره ذاتًا انتهكت حرمة الوعي الجمعي، وتبنّت لنفسها وعيًا مغايرًا.

ولكن هل كل ما يتبناه السياق المحيط من رؤى ومواقف وأفكار، وكل ما يمارسه من سلوك وعادات ينطوي تحت لواء الصحيح، فالتباين في الرؤى بين الجماعة المرفودة بخبرة الأسلاف والفرد الباحث عن حلمه، والمؤمن بضرورة توجيه طاقته إلى المجال الذي يطمئن إليه، يخلق نوعًا من المفارقة الأيديولوجية بين الذات والآخر، هذه المفارقة التي تتحول إلى انفصال بين الوعيين، فتتخذ الجماعة موقفًا معاديًا من الذات متهمة إياها بالجنون، فارضة بذلك نوعًا من العزلة عليها، لا لشيء سوى لأنها تمسكت بحقها في الاختيار، غير أن الذات الواعية بقدراتها والمدركة لتبعات الخروج على المألوف تتأطر رؤيتها بنظرة تسامحية تصالحية مردها إدراكها المرهف أن للتغيير عواقبه، وأن مخالفة سياق الجماعة ومحاولة الانفلات منه لابد وأن يعرّضها للهجوم، ومن ثم يصير وعي الذات في حقيقته وعيًا ثنائيًا، وعي بما تقوم به، ووعي برد فعل الآخر تجاه هذه الأفعال.

إذن ليس كل من يطلق السياق عليه "مجنونًا"، يكون منحرفًا في حقيقته، بل ربما كان هو صاحب الرؤية الصائبة، وكان السياق أضعف من أن يواجهه، فسعى إلى عزله عبر هذه التهمة التي لم ينج منها كل من سعى إلى تغيير وعي الجماعة، سواء أكان مبدعًا أم سياسيًا أم أديبًا أم نبيًا، لأنهم سعوا إلى تحطيم الأصنام الفكرية للجماعة، وقليل من تلك الذوات استطاع أن يصمد أمام هذه الاتهامات، فكافأه التاريخ وسجله في متونه بحروف من نور، حيث يصير المجنون - بفضل الوعي التاريخي الذي يعيد الأمور دائمًا إلى نصابها - ذاتًا تلقى الترحيب والقبول من أفراد الجماعة كافة، لأنها استطاعت أن تعيد صياغة مفردات الوعي الجمعي، وتؤسس وعيًا جديدًا يحمل في طياته عوامل بقائه واستمراريته لفترة زمنية محددة يصير بعدها مؤهلاً للتغيير وهكذا دواليك، بحيث يغدو الجنون في أحيان كثيرة صنوًا لمفهوم التنامي الطبعي للمجتمع.

وعندما تلفي المرأة نفسها مفعمة حتى التشبع في مجتمع ينفي حقها في العيش بحرية، عندئذ تكتشف أنها في حاجة إلى التدرّع بشجاعة الجنون، والتذرّع بملابساته حتى تتمكن من انتزاع حقها المسلوب، فيصبح الجنون هنا خلاقًا ممثلاً لجوهر العملية الإبداعية التي ربما كانت مؤلمة في تلقيها الأول، وممتعة وشائقة في تلقيها الثاني، وضرورية في تجاوزها.

إن هذا الفهم يمنحنا حقًا شرعيًا، في إعادة قراءة الافتتاحية الحوارية للقصة، حيث نصير أمام ذات واحدة، ذات المرأة، التي تقف أمام المرأة، فترى في الوجه المقابل المنعكس على سطح المرآة، امرأة تماثلها شكلاً، وتنفصل عنها فكريًا، فنغدو أمام ذات واحدة تستدعي وعيين في إطار حوار داخلي(مونولوج)، وعيها الخاص كذات أنثوية مقهورة، ووعي الجماعة المحيطة، ولا نحدده بالوعي الذكوري، لأن المرأة في أحيان كثيرة تكون أكثر عداء لأفكار المرأة الأخرى، وأكثر صراحة في

المجابهة من الرجال المطمئنين إلى رسوخ سلطتهم المجتمعية، بما يجعلهم أشد تسامحاً، وأكثر قابلية للتعاطي مع ما تطرحة المرأة من بنات الجنس الواحد.

تخوض ذات المرأة في هذه الافتتاحية الموجهة صراعًا أيديولوجيًا مع وعي الجماعة، صراع بؤرته المركزية صالحية الوجود، فتسعى الذات إلى استبدال مفهوم "البقاء للأصلح" بمفهوم "البقاء للأقوى" المشدود إلى قوانين الغابة بصراعاتها الحيوانية والشهوانية، فتصدح في بداية النص بمسلمة بدهية (امرأة أنا) وكأنها تؤكد على رسوخ موقفها وفخرها بجنسها وانتمائها له، معلنة منذ بداية مساجلتها الحجاجية عن قضيتها الوجودية، التي تحرر بها الخطاب وتنقله من كونه تعبيرًا عن مشكلة ذاتية إلى أزمة كونية تخص المرأة كذات إنسانية لها الحق في الحضور والمشاركة.

ويترجم هذا الوعي بملمح أسلوبي فتتقدم كلمة "امرأة" إلى صدر الجملة، وتتأخر "الأنا" الفردية التي تعي هشاشة موقفها عند حضورها الفردي فتحتمي بالآخرين، وبالأحرى بالأخريات التي تحمل على كاهلها عبء التحدث بصوتهن والإنابة عنهن في هذه المباراة الذهنية.

غير أن وعي الجماعة لا يقف جامدًا بل يكشر عن أنيابه ويظهر شراسته عندما يتجاوب مع ملفوظ المرأة بسخرية لاذعة، فينقض المسلمة البدهية بجملة استفهامية فاضحة "مجنونة أنت؟" فيكشف برده هذا عن خواء وعائه الفكري، وعجزه عن مواجهة الذات فيصدر إليها تهمًا جاهزة إن جاز التعبير، إن الجماعة تلقي بتهمة الجنون في وجه كل من يخالفها، ويسعى للانعتاق من أسر سلطتها الطاغية، إنه اتهام ترهيبي تعاقب به من يفكر في مجاوزتها.

غير أن الآخر الناطق بصوت السياق المحيط، يقع الشرك الذي نصبته له ذات المرأة، عندما يقابل هذه المسلمة بجملته الزاعقة تلك،

فيتعرى أمام المتلقي الذي يتبين له زيفه لأن رفضه للمسلمة البدهية ونقض منطقها الرصين، يعد مخالفة فاضحة للمنطق الإنساني، وهو ما يكشف عن الهشاشة العنكبوتية للمرتكزات الأيديولوجية للآخر.ومن ثم يخسر الآخر منذ افتتاحية النص تعاطف المتلقي الذي يتوجه إلى ذات المرأة ومنطقها العفوي السليم.

إن الجنون هنا يتجرد من دلالته السلبية كخروج عن قواعد المنطق، ويكتسب دلالة إيجابية، مفادها أن من يتهم به قد تمرد على السياق الفاسد، وواجهه وسعى إلى الكشف عن نواقصه وهناته، وبالتالي يصير من حقه التباهي به - أي بتهمة الجنون - أمام الآخرين - مثلما يتباهى كثير من السياسيين بفترات اعتقالهم في عصور سابقة سادها الفساد - فيصير الجنون هنا أيقونة تؤشر إلى قدرة الذات على مقاومة السلطة المجتمعية الجائرة وعلامة سيميولوجية على مقاومتها له.

يتبدى هذا بشكل واضح في التساؤل الذي تطرحه ذات المرأة على الآخر "حتى يتوقف الجنون!!"، فيكون رد الآخر "حتى يتوقف عقلك"، إن الجنون يصير هو العقل ذاته باعتراف الآخر المجادل، فالذات تطرح تساؤلاً متوترًا لا يقنع باليقين الجاهز، فإذا بالآخر يمنحها هذا اليقين بجملة غير متوقعة، وهنا تنطرح قضية خطيرة وهي أن السياق عندما يلفظ أحد أبنائة فليس من الحتمي أن يكون الرفض نتيجة لفساد هذا العضو، بل ربما كان الأمر عكس ذلك؛ فيكون الرفض نوعًا من أنواع الخشية على ما يظنه ثوابت قيمية للمجتمع، فالسياق هنا يعلم أن ذات المرأة هي العاقلة وأن رفضه لها هو الجنون عينه، وعلى الرغم من ذلك يستميت في الدفاع عن موقفه، ولا شك أن المتلقي يزداد تعاطفًا مع المرأة بفعل هذا الاعتراف المزعوم لأنه اعتراف منطلق من لدن الجماعة المعادية فيكتسب قوة تأثيرية أكبر، إنها شهادة الأعداء التي يفخر بها المحارب الصلب.

ولأن الضعف سمة بشرية، فإن الذات لم تتنزه عنه، معلنة أنها وافقت على شروط السياق (توقف عقلي وتوقف الجنون، وأخذت الحقنة..وحقنة أخرى، وبدأت أذهب وحدي إلى الصيدلية لآخذ الحقن، بدأت أيضًا أنام وآكل، بدأت أحيا مثل الأخريات) لقد قبلت التعامل بمنطق الجماعة ، فمارست السلوك ذاته، الذي مارسته الأخريات الخانعات القابلات بفتات الحرية، اعتادت على معاملاتهم النفعية، ولكنها موافقة مؤقتة، استفاقت الذات منها بفضل وعيها الطاغي وسريرتها النقية، فأدركت أنها إن فعلت ذلك صارت مجنونة لا بالمنطق المجتمعي، ولكن بالمنطق البشري الحصيف، إن تخلت عن عقلها وما تختزله ذاتها من قيم نبيلة تصير ذاتًا هامشية بلا خصوصية مثلها مثل الأخريات أو الآخرين عديمي التأثير، فيصير حضورها مثل غيابها بلا قيمة حقيقة، ترفض الذات بفطرتها السليمة هذا الانزلاق وتتجاوزه معلنة العصيان من جديد، ومن ثمّ يعاود السياق المتعصب اتهامها بالجنون (أنت مجنونة) فتطرح المرأة سؤالها الأليف (ألم يذهب الجنون؟)، فيأتي صوت الجماعة محملاً بدلالته المنفتحة (المجنون لا يشفى.. استمري على الحقن)، فهو يومئ إلى أن الذات الواعية التي تدرك إمكاناتها الحقيقية ستظل على وعيها البصير مهما حاول السياق الذي يموج بالتاقضات أن يستقطبها أو أن يأسرها بمفاتنه الزائفة، ولكن على الذات أن تدرك تبعات محاولتها البحث عن الحقيقة، فلكل شيء ثمنه ومتعته، وهي الحكمة التي صاغها المتنبي - أقرب الأسماء الشعرية العربية إلى الذاكرة - في بيته الشهير :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

إنه الشقاء الأليف، الذي يستشعر المرء متعته ونعيمه بعد أن يصل من خلاله إلى هدفه، فيتبدل النصب ويستحيل نعيمًا أبديًا، شقاء الطالب المجتهد، الذي يدرك قيمته عندما تكرمه الدولة لتفوقه في نهاية العام،

شقاء الأم الحبلى الذي يتبدد وهي ترى وليدها يبسم لها فتحتضنه، فتحتضن به العالم، شقاء الأب الذي يذرف دموع الفرح وهو يحضر عرس الابنة الكبرى التي استطاع أن يسلّحها بالخلق والعلم والدين على الرغم من مرتبه المحدود، في حين يتحول النعيم الوقتي للذات الخاملة جحيمًا تصطلى بناره عمرها كله، فتتمنى أن تكون شيئًا منسيًا.

يصير الجنون معادلاً للحقيقة في أبهى صورها، والتي تنهض بالواقع من حمأة الاختلال السلوكي والاضطراب الفكري والتشويش القيمي، الذي تحتمي به الذات لتؤسس به عالمًا مغايرًا ناجز الحضور، فاره البناء، فتستحيل المحنة منحة، ويتردد صوت الحكيم وهو يردد (أنا مجنون ـ في مجتمع فاسد ـ إذن أما عاقل).

الجنون.. جسر إلى الخلود :

تستدعي الذات في حوارها الحجاجي شخصية هاملت، تلك الشخصية المفعمة بالتوترات والتي خلّدها الكاتب الإنجليزي الأشهر "شكسبير" في رائعته التي تحمل اسم البطل ذاته، الذي تمثلت أزمته في الصراع الداخلي بين الرغبتين المتناقضتين، الرغبة في العيش في سلام وهدوء، والرغبة الملحة في الانتقام من العم الذي قتل الأب وتزوج الأم، فدُفعت الشخصية دفعًا إلى قدرها المحتوم الناتج عن هذا التناقض، لتختتم المسرحية بموت الأبطال جميعهم.

وإذا كان الإبداع يرتبط جذريًا بالحب، فإن "جوليت" التي نستحضرها دائمًا في تلازمها مع صنوها الأجل "روميو"، تدخل في علاقة تآزر مع "هاملت"، فكلاهما عاش الواقع الرافض له والمسبب لأزمته.

تستحضر الذات هاتين الشخصيتين الأثيرتين وهي تواصل مساجلتها الحجاجية مع الآخر:

" - وماذا عن هاملت؟

- كان يحتاج إلى حقنة.

قال الطبيب إن هاملت لو أخذ الحقنة لما تطاول عليه شكسبير فكل ما عانى فيه المسكين هاملت كان سيتوقف عند أخذه الحقنة، ربما أيضًا تغيرت الأحوال وذهب إلى زوج أمه لتقبيل يده، هكذا صرت، تعلمت كلمة "يا فندم" إنها كلمة مريحة، فهي تجعل الشخص الذي تحدثه يعلم جيدًا أنك تضعه في المكان اللائق، ويصبح على استعداد لسماعك، وربما أيضًا للرد عليك.

- جوليت أيضًا كانت تحتاج لحقنة حتى لا تنتحر.
- نعم فأنا أنتحر لأنني أخذت الحقنة." [١].

تحتفي الذات بالشخصيتين الخالدتين، فتستدعيهما وتموضعهما في إطار الدائرة نفسها التي تتمركز الذات في بؤرتها، بحيث تغدو (ذات امرأة، وهاملت، وجوليت) كائنًا عضويًا واحدًا وإن تعددت العلامات الاسمية الدالة عليه، باختلاف العصر وملابساته، وإن جمعتهم الأزمة ومن ثم المصير.

فتبدو الذات على وعي كامل بطبيعة الشخصية العربية وذائقتها الخاصة، والتي يمثل الفكر التوثيقي أحد أهم روافدها، فتخلق لنفسها مرجعيةً تاريخية؛ عندما تحقق ربطًا تلازميًا بينها والشخصيتين الشكسبيريتين، اللتين أثبت الوعي الجمعي اللاحق فاعلية حضورهما، واستطاعت السنون أن تفك الشفرات المستعصية لمنطقهما، فأعلنت دون استحياء انتصار منطقهما في مقابل انهزام منطق السياق المؤطر لوجودهما، وأبرز علامات هذا الانتصار، أننا لا نزال نذكر "هاملت" و"جوليت" وسط هالة من التقدير والاحترام والتعاطف، دون أن يبقى للسياق الفاسد ذكرًا.

فذات المرأة تتغيّا توثيق مصيرها المستقبلي، في إطار نبوءة تستلهم مبرراتها من التاريخ الذي لا يكذب وإن تجمل لفترات قبل أن يتخلى عن جماله الزائف عائدًا إلى جماله الطبعي الأليف وأبرز علاماته المصداقية.

---

(١) السابق ص٢٨.

فترسخ حضور هاتين الشخصيتين في الوعي الإنساني العالمي حتى يومنا هذا يعكس ما تختزله كل من الشخصيتين من عوامل البقاء، وما تتذرع به من مقتضيات الخلود التي تهيأ لهما هذا الحضور الطاغي والاستمرارية المذهلة، والمعايشة المتجددة، فتفيد الذات من كل هذا، فتبدأ في استدعاء الشخصية الأولى"هاملت" في صبغة تساؤلية تتوشح بالبعد الاستنكاري "وماذا عن هاملت؟"، فكانها تقدم برهانًا على براءتها من تهمة الجنون وهي تصرخ "إذا كنت تتهمني بالجنون فلابد أنك تتهم هاملت أيضًا"، وتكون المفاجأة المذهلة عندما يأتي صوت الجماعة مقررًا لهذا الرؤية الفاسدة، فيعلن دون تحرج "كان يحتاج إلى حقنة".

فهاملت الذي سعى إلى الانتقام من زوج أمه ليعيد الأمور إلى نصابها، يصير كائنًا غريبًا من وجهة نظر السياق الفاسد، الذي يستبدل بالصراحة في العداء، المداهنة والنفاق، بل يزداد الأمر فجاعة عندما يأتي صوت الطبيب ـ المفترض أنه المعادل لصوت حكماء المجتمع ـ ليقدم روشتة العلاج غير المجدي لهاملت مؤكدًا أنه كان ينبغي عليه تقبيل يد العم، وهنا يتكشّف لنا فساد منطق الطبيب غير الحكيم، وهو ما ينسحب على مجتمع يتمركز في قمة هرمه هذه الآراء الفاسدة، فالمجتمع الذي يرى في النفاق والرياء آليات مقبولة يمكن لأفراده توظيفها في معاملاتهم اليومية، يصير مجتمعًا منحلاً لا يتغيا سوى الأهداف الاستهلاكية النفعية المتجاوزة لكل القيم الفطرية الطاهرة.

إن الحقنة هنا تصير معادلة للمبادئ التي يرسخها المجتمع في وعي أفراده، فيغدو من يستمسك بالقيم الإنسانية الرقراقة كائنًا نافرًا من وجهة نظر هذه الجماعة، يقول النص كل هذا دون وجود تفاصيل مبعثرة على فضائه.

فهاملت قد تعرض للأزمة نفسها التي تتعرض لها ذات المرأة، وهي أن هناك بونًا شاسعًا بين قناعات الذات (هاملت/المرأة) ومعطيات السياق المحيط، الذي يسعى بشكل ملحاح إلى فرض سطوته على أفراده،

وتظل الذات الإنسانية بما تحمله من نقاء هي القادرة على تجاوز هذه الأزمة عبر توظيفها لإمكانات عقلها وروحها ـ بوصفهما أيقونتين للذات الطاهرة ـ فتفارق هذا المجتمع وترفض مقتضياته، حتى وإن تراتب على ذلك صدام يفرض نوعًا من العزل الإجباري على الذات.

وتتباين ردود أفعال الذوات النقية تجاه هذا العقاب المجتمعي؛ فإما أن تسلّم الذات بأيديولوجيا المجتمع، حتى وإن بدت غير متوائمة مع أفكارها وغير متناغمة مع مخزونها الفكري، فتنهزم أمام سلطة الوعي الجمعي، فتنساق في قطيعه دون وعي، وإما أن تستغل هذه القطيعة وتظل محتفظة بقدرتها على المقاومة، بل وتمارس سلوكًا مضادًا يتمثل في محاولتها إيصال أفكارها ومبادئها وقناعاتها إلى أفراد الجماعة، وتصدير أيديولوجيتها لهم، وهكذا يكون دائمًا الكبار.

ولكن ذات المرأة لم تكن في ضعف الفريق الأول، فلم تستسلم لقدرها المحتوم، ولم تكن كذلك في رسوخ الفريق الثاني وثباته، فلم تصمد بشكل دائم بل ظلت تراوح بين الصمود والاستسلام، مما ساهم في تفعيل أزمتها "هكذا صرت، تعلمت كلمة "يا فندم" إنها كلمة مريحة، فهي تجعل الشخص الذي تحدثه يعلم جيدًا أنك تضعه في المكان اللائق، ويصبح على استعداد لسماعك، وربما أيضًا للرد عليك".

إن اعتراف الذات بانكسارها أمام طغيان سلطة الجماعة، وعدم قدرتها على استمرارية المقاومة، يبرز الوجه القبيح لهذا السياق المتسلط الذي يستنفر أدواته لإخضاع أفراده، فقد تعلمت الذات النفاق وربما تكون قد جنت ثماره النفعية.

ولكنها وهي تعلن هذا الاعتراف على مرأى ومسمع من المتلقين، ربما يكون لها غرض آخر أكثر عمقًا؛ فهي تكشف عن عورات هذا المجتمع، وفساد منطقه عندما تجعل من نفسها نموذجًا مؤقتًا لأحد أفراده، الذي استطاع أن يتكيّف مع معطياته، فتعاطي آلياته واستوعب

منهجه، وارتضى قوانينه، فمارس الكذب والنفاق والرياء، بوصفها عناصر رئيسة في البنيان الأخلاقي لهذا المجتمع، مما يعد كشفاً فاضحًا لأزمة غياب المعايير الأخلاقية، وكأن الذات تخلق شكلاً منطقيًا يتكوّن من مسلمتين تفضيان إلى نتيجة محذوفة نستطيع استشفافها من المقدمتين:

- أنا وافقت على شروط هذا المجتمع.
- شروط هذا المجتمع النفاق والرياء.

- **أنا فاسدة (فأنا أنتحر لأنني أخذت الحقنة)**

فالذات تستطيع أن تأخذ بيد المتلقي بسهولة إلى النتيجة السابقة، وكأنها تنصب الشرك للآخر المجادل، وتظل تجادله حتى تصل معه إلى هذه النتيجة المأساوية، وهذا الاعتراف الناجع الذي تتلفظ به الذات خاتمة به حجاجها مع وعي الجماعة، يعلن عن موقفها من المجتمع، فهي تدرك أنها إذا ظلت قابضة على جمرة الحق والخير فستكون النتيجة لفظ المجتمع لها، لعدم تعاطيها مع مفرداته السلبية، ولكنها لأنها ذات نقية فسرعان ما يزول أثر الحقن، فتعود إلى فطرتها مقاومة هذا التقهقر القيمي، المفروض عليها من السياق الشيطاني المحيط، فأسلوب التقية الذي توشحت به الذات يستحيل أسلوبًا واهيًا يتشظى أمام وعي الذات المتاح من فطرتها السليمة المرهفة.

أنها نموذج للذات الطاهرة التي تتأبى على الانصياع لمقتضيات الواقع المرير غير المتجانس مع معتقداتها ومبادئها فتتمرد عليه، وتصنع لنفسها عالمًا يوتوبيًا أرحب تجد نفسها من خلاله، فتحفظ لروحها مكانًا مرموقًا في الذاكرة الإنسانية، مثلها مثل "جوليت" التي انهزمت أمام سلطة المجتمع ولكنها انتصرت أمام ذاتها وأمام المجتمع نفسه بعد فترة، فبقيت "جوليت" خالدة الذكر وغاب المجتمع القاهر.

إن المجتمع الذي رفض "هاملت" و"جوليت" ثم ذات المرأة، واتهمهم بالجنون لهو الأحق بالوسم بالجنون، فذات المرأة تعلن أنها كما عانت من

الأزمة التي عانت منها الشخصيتان الخالدتان، فمن الطبعي أن تتوحد معها في المصير، فكما رفض السياق الشخصيتين وصب عليهما لعنته متهمًا إياهما بالجنون مثلما فعل مع المرأة، فإن هذا السياق قد عدل عن موقفه بفضل الوعي التاريخي القادر على رد الاعتبار للشخصيات بعيدًا عن الضغوط الآنية، فحولهما إلى نموذجين خالدين يمارسان سطوتهما الأيديولوجية والعاطفية على الذات الإنسانية في مجملها، ومن ثم فذات المرأة تنبئ عبر هذا التعالق عن التوحد في المصير بأنها ستخرج من هذا السياق منتصرة كما انتصر "هاملت" و"جوليت"، ومن ثم يصير الجنون المتهمة به هو الجسر السحري المؤتي للخلود لأن المنطق الإنساني يرسخ للصحيح وإن قاومه في البداية.

فالذات الواعية بأصول الخطاب الحجاجي، والمقتنعة بسلامة موقفها وصلابته، عندما تستدعي هاتين الأمثولتين الأليفتين، فإنها بذلك تكسب انتصارها المحتوم شرعيةً، ومن ثم فعلى المتلقي أن يهيّأ أفق انتظاره لاستقبال ختام القصة التي تومئ بانتصار وعي المرأة على وعي الجماعة المضلل، واستشفائها من تأثير الحقن:

"- تحدثي أني أستمع إليك.
- لا أود أن أكون شجرة.
- لا تودين أن تكوني شجرة؟
- نعم.
- منذ متى وأنت لا تودين أن تكوني شجرة؟
- منذ أن رأيت الأشجار في الفجر.
- أنتِ تحتاجين لراحة.
- لم لا؟!
- خذي هذا الدواء.. فالحقنة وحدها لم تعد تكفي." [1].

---

(١) السابق ص٣٠.

الجنون... الانفلات من الواقع المأزوم :

إن الجنون الذي لجأت إليه الذات في قصة "امرأة أنا" للقاصة المصرية ليلى الشربيني، تلجأ إليه الذات المعذبة في قصة **A FUROR DI LACRIME** "من فرط الدموع" للكاتبة الإيطالية **ANNA MARIA SCARAMUZZINO** أنا ماريا سكاراموتيسينو " إذ نلفي أنفسنا في هذه القصة أمام ذات تعتريها مشاعر الخوف والرهبة والخشية من المستقبل نتيجة الفقر المضجع التي تعيش فيه، ويبدو شبح صاحبة البيت - التي ستأتي لتطابه بدف الإيجار المتأخر - يطارده في أحلامه، وفجأة يجد الأداة السحرية التي يتجاوز بها أزمته، وهي الدموع فقد اكتشف أن كل دمعة يذرفها تتحول إلى حفنة من الليرات ، فليس عليه سوى البكاء لكي تنهال عليه الأموال التي يمد يده داخل بنطاله ليأخذها، وبالفعل يعيش فترة من الزمن في هذه الحياة الرغدة، ولكن دوام الحال من المحال، ففجأة يصبح غير قادر على البكاء، ومن ثم غير قادر على كسب الأموال،. وهنا يتأزم الوضع، فيسعى بشتى الطرق إلى إشعار ذاته بالألم لكي يبكي، فيستدعي ذكريات سيئة دون جدوى، فيجرح يده غير أن ذلك لا يجدي نفعًا، وتعلن نهاية القصة عن فجاعة الواقع:

"أشعر بمرور كل هذه الآلام على وجنتي وأبكي، أبكي، أنا سعيد ببكائي، سعيد بإفراغ ما في داخلي مع هذا الصمت الصديق المتصدق، ثم انتفض، تذكرت الماضي القريب وكد أقفز من السرير.

- أنا أبكي.. أنا أبكي...

صرخت بأعلى صوتي، حاولت أن أضع يدي في جيبي ولم أفلح.

أين ذهبت يداي؟ صرخت "أين هما؟"..لقد عادت دموعي... ساعدوني... ساعدوني...

فتح الباب ودخل منه شخص لم أنجح في التعرف عليه. قلت لهم أنا أختنق... أنا أختنق "بسرعة.. بسرعة خذوا يدي... لا أجدها.. ضعوها في جيبي". سمعت صوت رجل آخر يقول: "حقنة أخرى".

صرخت بإلحاح "يداي.. يداي.. إنني أبكي.. أنا أبكي، دموعي... وقد عادت دموعي ". ألصقتني ذراعان كبيرتان على السرير، ودخلت في مؤخرتي أبرة. قال رجل قبل أن يخرج ويغلق الباب: "يجب ألا يخلع القميص لفترة أخرى على الأقل"

منذ ذلك اليوم وأنا أبكي وأبكي دون جدوى" [(١)].

إن الذات هنا مثلها مثل ذات المرأة تعاني من السياق الذي يحاول أن يحقنها بمبادئه ولكنها ترفض، فالذات تتجرد من جنسيتها وعرقها ولونها ودينها ولغتها ولا تدثر سوى بقرابتها الإنسانية الرهيفة التي تجاوز التخوم الاصطناعية وتقفز فوق الأسلاك الشائكة ببراعة إبداعية، فالذات الأوربية تعاني من الواقع المأزوم مثلها مثل الذات العربية، فالمسافات البعيدة تتآكل بفضل توحد الأزمة وتوحد الأداة التي تلجأ إليها الذات للهروب منها... إنه الجنون الذي ينغوي به الإنسان العاجز عندما يعجز عن التأقلم مع واقعه.



(١) خرز ملون، مجموعة من الكتاب الإيطاليين، ترجمة مجموعة من المترجمين المصريين، دار شرقيات، القاهرة ، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص١٢٥.

الفصل الرابع

غواية التواصل

(نبرات من البوح الشبابي)

- مدخل ..
- أولاً : من شخابيط الطفولة "لطخة بيضاء على عمارة صفراء"
- ثانياً : الرَّهان على بَساطة المُتَخيَّل .. محاولة لاستنطاق جماليات الوصف في مدونة " أرز باللبن لشخصين " لرحاب بسّام

مدخل :

لا شك أن تحولا كبيرا قد أصاب العملية الإبداعية تأليفا وقراءة ونقدا، وهو التحول الذى فرضته منجزات الحضارة اليوم، وخاصة على صعيد الشبكة العنكبوتية **"الإنترنت"**، التى وفرت سياقا بديلا للتواصل الإنسانى تطور سريعا ليهيئ مناخا مناسبا لإنتاج الإبداع، يتسم بسهولة تداوله: نشرًا .. وقراءةً .. ونقدًا.

بل إننا لا نبالغ إذا ذهبنا إلى القول إن السياق التواصليَّ الآن قد اتسع إلى حد فاق مستوى المقبول؛ فأصبحنا معه في زمن أقل ما يمكن أن نصفه به أنه "زمن المعرفة والإبداع .. على قارعة الطريق"؛ فاختلط الحابل بالنابل، وامتزج الغث من الكتابة بالثمين من الإبداع.

في إطار هذا السياق الجديد المشبع - حتى التخمة- بصنوف الإبداع وعطاءات الفكر المتنوعة، وإيمانا بما أنجزه وما نجم عنه من طفرة في آليات الإبداع إنتاجا وتلقيا تأتي دراستنا لشكل من أشكال هذا الإبداع الجديد الذي درج أهله والمتعاطون معه على تسميته بـ **"المدونات"** [١]..

والمدونة – في أكثر تجلياتها- نوع من الكتابة شديدة الذاتية، والتى تتفرع في إطار من السرد أو الوصف أو غيرهما من تقنيات الخطاب المختلفة التي غالبا ما تأخذ من فن **القصة القصيرة** قالبا لها .. إنها مناخ تواصلي ومعرفي يتسم بصفة الجدة ويمتاز بأمارات العملية الإبداعية واشتراطاتها؛ وفي مقدمتها وجود أطراف الإبداع الثلاثة: **المبدع (المدون .. القاص)، والمتلقي (القارئ .. المتصفح)، والرسالة الإبداعية (المدوَّنة ..**

---

(١) من وجهة نظر علم الاجتماع فإن الإنترنت ينظر إلى التدوين باعتباره وسيلة النشر للعامة والتي أدت إلى زيادة دور الشبكة العالمية باعتبارها وسيلة للتعبير والتواصل أكثر من أي وقت مضى، وبالإضافة إلى كونه وسيلة للنشر والدعاية والترويج للمشروعات والحملات المختلفة. ويمكن اعتبار التدوين كذلك إلى جانب البريد الإلكتروني أهم خدمتين ظهرتا على شبكة الإنترنت على وجه الإطلاق. ونحن نقصد هنا على وجه الخصوص ما يسمى بـ "المدونات الشخصية (**Personal blog**)" دون غيرها من أنواع المدونات الأخرى..

القصة). ولا تتمثل القيمة الإبداعية للمدونة في وجود هذه الأطراف فحسب، ولكنها – وهذا هو الأهم- تكمن في حالة التفاعل والإقبال المتزايد فيما بين الأطراف الثلاثة في تواصلية حميمة أسهمت في النهوض بهذه الصورة الفنية الجديدة للقصة القصيرة. إنها إذًا **غواية تواصلية** أغرت كثيرا من أصحاب الموهبة القصصية **بنزوة المغامرة، وبنزق التواصل وتلقائيته**؛ فكانت المحصلة تلك النصوص القصصية التي يرقى كثير منها إلى مرتبة الإبداع، ويستأهل جهود النقد والتحليل؛ بحيث يسعنا اليوم أن نقول: رحم الله زمانا ماتت فيه أقلام قبل أن تولد .. رحم الله زمانا توارى فيه من المبدعين الحقيقيين أكثر ممن ظهر منهم ولمع .. رحم الله زمانا حالت ظروف النشر ومتطلباته الجمة دون أن يبلغ إبداع كثير من المبدعين والأدباء أبعد من حلوقهم؛ فَطُويت صحائف إبداعهم قبل أن تنشر .. رحم الله هذا الزمان بعد أن ولَّى وانقضى، وبعد أن حلت محله سياقات أخرى سقطت فيها العوائق أمام الذات المبدعة، ليصير الميدان مفتوحا بينها وبين ذوات أخرى تتواصل معها، وتقرأ لها؛ فتتحقق أولى طموحات المبدع وآماله في أن يتواصل مع الآخرين .. في أن يجد من يقرأ له .. وينقده .. في رجع الصدى لما يقول ويكتب.

في هذا الإطار وقع اختيارنا على نموذجين دالين حاولنا من خلالهما الوقوف على ملامح هذه التجربة القصصية في ثوبها التكنولوجي الحديث، لنستكمل مسيرتنا الارتحالية الساعية إلى الكشف عن حركة الذات الإنسانية في تعاطيها مع منجزات عصرها، وفي توظيفها وتمثلها لسائر أبجديات هذا العصر في صياغة خطاباتها المعرفية والإبداعية .. في استكشافها لذاتها وللآخر مستغلة ذلك (التهدم البنَّاء) – إذا تجوزنا في استخدام هذا التعبير- لجدران العزل الإنساني عبر شبكة عنكبوتية تمتد وتتشابك وتتداخل لتنسج خيوطها التواصلية في أركان غرفة كلِّ مَن يستخدمها ويتعامل معها .. فتتهدم حوائط الغرفات وتتقارب المسافات الوجدانية بين المستخدمين عبر عمليات

مستمرة ومتواصلة من الإبداع والقراءة، بل وعبر النقد والتعليق اللذين يطرز بهما القراء ما يعجبهم من مدونات، أو حتى ما يثيرهم رفضا أو تحفظا .. فيتداخلون بكلماتهم محققين حوارا يشكل (نَصًّا موازيًا) للنص الأصلي ومتمما له في آن. لقد كان هذان النموذجان لاثنين من الشباب؛ وهذا أمر طبيعي تفرضه جدة القناة الاتصالية وحداثتها، وهو الأمر الذي انعكس في تشكيل الشريحة الأكثر استخداما لتلك القناة التواصلية؛ إنهم الشباب بجدتهم وحداثة عهدهم وبكارة تجربتهم.

ومن جانب آخر فقد آثرنا التنويع في اختيار النموذجين لكاتبين يمثلان شقي العالم المعاش والمحكي على السواء؛ إنهما:

- **المدوِّن (الرجل)**.. محمود محمد حسن: وذلك بتحليل عمله القصصي "**لطخة بيضاء على عمارة صفراء**"، والمنشورة عبر مدوَّنته الإلكترونية "**شخابيط**" [١].
- **المدوِّنة (المرأة)**.. رحاب بسام: وذلك من خلال مجموعتها القصصية "**أرز باللبن لشخصين**"، المأخوذة من مدوَّنتها الإلكترونية "**حواديت**" [٢].

ولا يخفى ما في هذا التنويع من إثراء للدراسة يفرضه التنوع والتفرد النصي النابع من تنوع الذات الإنسانية (مذكر .. مؤنث) على مستوى الفكرة والمعالجة وعمق التجربة وتباين الاهتمامات.

كما زدنا تنويعا آخر في هذا الاختيار، تجسد في حالة التطور من القصة في صورتها الغفل في مدونة إلكترونية؛ وبالتالي لم تخضع لعمليات المعالجة اللغوية والفنية الكافية التي تؤهلها للنشر الورقي في النموذج الأول، إلى القصة المنشورة التي اجتازت عمليات المراجعة والتدقيق؛ ليُكَلَّل كل ذلك بإخراج فني وطباعي فاخر وأنيق في النموذج الثاني الذي طبع بعناية مكتبة دار الشروق المصرية.

---

(١) انظر المدونة كاملة: **www.shkhabit.blogspot.com**

(٢) طبعت هذه المجموعة في طبعة أنيقة من إصدار دار الشروق المصرية:

– رحاب بسام، أرز باللبن لشخصين، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٨م، ص٧.وهي مجموعة قصص منتقاة من مدونتها "حواديت". للاطلاع على هذه المدونة كاملة:

http://hadouta.blogspot.com

وبناء على هذا الاختلاف النوعي بين النصين، فقد تباينت مداخل المعالجة لكل منهما عن الآخر؛ ففي حين انطلقت الدراسة في النموذج الأول من رؤية تقييمية تقويمية؛ تسعى متسلحةً بأسباب الحيدة .. حَذِرَةً من مزالق الانحياز أو التحامل، إلى تحليل إحدى قصص المدونة وحساب ما لهذه التجربة القصصية الإبداعية وما عليها؛ فقد جاءت الرؤية النقدية في النموذج الثاني رؤية جمالية أكثر منها تقييمية، فتذرعت بمعطيات النظرية الوصفية وعلم السرد في استكشاف جماليات الوصف، ورهانات التخيل الفني كما تجلت في بعض قصص المدونة؛ وهو الأمر الذي سيتجلى للقارئ عبر الصفحات التالية.

أولاً : من شخابيط الطفولة " لطخة بيضاء على عمارة صفراء :

في إطار ما قدمنا به من إضاءة لجوانب القصة القصيرة المنشورة إليكترونيا تأتى مدونة "**شخابيط**" للمدوِّن "محمود محمد حسن"، كغيرها من آلاف المدونات العربية – إن لم يكن أكثر- التى مثلت فرصة تاريخية لتفريخ عدد هائل من الأقلام البارعة في مجالات الإبداع القصصي.

وفي إطار هذه المدونة وقع اختيارنا على تلك القصة بعنوان "**لطخة بيضاء على عمارة صفراء**"، لتكون نموذجا دالا على ملامح التجريب القصصي عبر الشبكة العنكبوتية:

لطخة بيضاء على عمارة صفراء



لا تعني لطخة بيضاء من الطلاء، على جدران عمارة صفراء، تحديداً على تلك البلكونة في الدور الثالث، أمراً قد يستحق لفت إنتباه أحد ما ممن يمرون بهذا الشارع الغير هادىء بسيدي بشر، لكنها قد تعني الكثير والكثير لشخص واحد فقط، ذلك لأن هذا الشخص في يوم من أيام صيف ما، من أيام زمان أوي، عندما كان طفلاً صغيراً، ذهب والداه إلى عملهما وتركاه وحيداً في المنزل مع أخته الصغيرة، فصال وجال في الجنبات والأركان والدواليب، ودعبس وفتش في الأشياء والكراكيب، باحثاً عن شيء ما للتسلية والتخريب فعثر على علبة طلاء اسود وفرشاة،

فكر كثيراً فيما يمكن أن يفعله بعلبة طلاء اسود وفرشاة، جالت في ذهنه اشياء كثيرة وجميلة قد يستطيع أن يفعلها بالطلاء الأسود والفرشاة، كأن يطلي باب الثلاجة مثلا، أو يغير قليلاً من ديكورات حجرته، أو يدهن وجهه أخته الصغيرة،

ولأنه كان يدرك جيداً أن بعض هذه الخيارات قد تجر خلافاً في الرأي مع والده، ولأن الوالد لا يؤمن كثيراً بالخلاف في الرأي مما قد يستدعي علقة ساخنة بالخرطوم أو عصا الأنتريه، فقد لمعت في راسه فكرة أخرى، ربما تكون أقل ضرراً،

قرر أن يخط حروف أسمه على جدران سور البلكونة من الخارج، فوقف على كرسي عالي، وتدلى نصفه تقريباً خارج السور، وشرع يخط حروف أسمه – أسمه الدلع تحديداً – على جدران البلكونة الخارجية حـــو د ة،

أنتهى من الكتابة سريعاً، نزل إلى الشارع ، نظر إلى اللوحة الجمالية التي صنعها، خيبت آماله بعض الشيء ، إذ أن الكتابة بهذا الوضع المقلوب جعل خطه السيء اساسا يبدو أكثر سوءً، كما أن بعضاً من الطلاء قد سال قليلاً لكنه على العموم أحس بالرضا من هذا العمل الجميل،

لكن شخصاً آخر لم يشعر بالرضا إزاء هذا العمل الجميل، وعلى إثر عدم الشعور بالرضا هذا نال حودة علقة ساخنة من والده، لا يتذكر حودة اليوم تحديداً هل كانت بالخرطوم أم بعصا الأنتريه، ام بكلاهما معاً،

مرت السنين، دخل حودة الجامعة، وفي الجامعة زاد معارف حودة بشكل مدهش فتعرف على إناس كثيرين، فكان كلما وصف لأحدهم المنزل كان يقول تدخل من الشارع الفلاني، حتلاقي جامع في وش الجامع حتلاقي عمارة صفرا فيها بلكونة مكتوب عليها حودة، دي بلكونتنا،

بمرور الوقت صار منزل حودة مشهوراً بين أصدقاؤه بهذه الكلمة التي خطها في لحظة عبث طفولي على جدران البلكونة، حتى الوالد الذي غضب يومها، صار هو ايضاً يصف لزملاؤه المنزل بهذه الكلمة التي خطت على الجدران الخارجية، فصارت أحد معالم المنزل، بل والعمارة، ولا نكون مبالغين إذا قلنا الشارع أجمع،

وكثيراً ما كان اصدقاؤه عند زيارتهم الأولى للمنزل ينظرون إليه منبهرين، (أو ساخرين احياناً) قائلين :

- إيه اللي انت عامله ده يا ابني، انت كاتب اسمك على البلكونة؟؟!!!

لكن الرياح تأتي بما لا تشتهي به السفن، فلأن الوالد قد فتح الله عليه قليلاً، فأشترى شقة أخرى أوسع كثيراً في منطقة ارقى قليلاً، فقد ترك لحودة هذه الشقة كي يتزوج فيها، ولأن حودة أكتشف أن الشقة التي كان يظنها في طفولته شقة واسعة جداً هي شقة ضيقة جدا، ولأن حودة لم يكن معجباً بالمنطقة أو الجيران كثيراً، ولأن حودة ومع الأسف لديه طموح ولا يريد أي شقة وخلاص، ولأن هناك أسباب أخرى يمتنع حودة عن ذكرها، فقد قرر حودة أن يبيع الشقة،

ولما كان المشتري الجديد مقتنعاً تماماً أن هذه الشقة هي شقته هو وليست شقة حودة، ولأن الكلمة السوداء بمظهرها الجمالي أثارت حفيظته بعض الشيء، فكان أول ما فعله بعد أن اتم الشراء أن أحضر طلاء ابيض، طلى به الحروف السوداء التي خطت بها كلمة حودة،

ولأن حودة زار شارعهم اليوم، فصدمه العمل اللاإنساني الذي قام به المشتري الجديد، ولأن بعض الأشياء التي قد تبدو تافهة، تذكرنا بذكريات حلوة في حياتنا، وتذكرنا ببراءة الطفولة العابثة، وتذكرنا بكثير من تفاصيل دقيقة في حياتنا قد ننساها يوماً لكننا نشعر بالشجن والحنين الجميل للماضي عندما نتذكرها، فنكتشف كم هي لذيذة تلك التفاصيل الصغيرة،

ولأن لطخة بيضاء على جدران عمارة صفراء لا تعني شيئاً ما للكثيرين، لكنها تعني الكثير لشخص واحد فقط، فقد كتب هذا الشخص هذا الموضوع على مدونته،

شخبطها محمود محمد حسن at ١٢:١٣ ص ١٠ شخبطوا معايا[1].

إن المدوَّنات الشخصية على وجه الخصوص لا تخلو أن تكون (يوميات، أو خواطر، أو تعبيرا مسترسلاً عن الأفكار، أو إنتاجا أدبيًّا، أو نشرا لأخبار أو لموضوعات متخصصة في مجال التقنية والإنترنت). ولكنها في مجملها – وعلى اختلاف موضوعاتها- تشترك في اشتغالها على السرد كتقنية تعبيرية تلجأ إليها الذات المبدعة في البوح والتعبير عن تجربتها؛ في عرض مغامرتها الإنسانية، وهو الأمر الذي لا يتحقق إلا عبر مغامرة نصية موازية تعكس أبعاد هذه المغامرة الإنسانية وتفاصيلها.

بين تلكما المغامرتين (الإنسانية والنصية) تتشكل نصوص هذه المدونة متخذة من قالب القصة القصيرة ثوبها الشكلي الذي تتبدى

---

(١) لقراءة القصة في موقعها بالمدونة:

http://shkhabit.blogspot.com/٢٠٠٨/١٠/blog-post_١١.html

وهنا تجدر الإشارة إلى حرصنا على نقل القصة كما هي، بلغتها التي صاغها بها الكاتب بما فيها من أخطاء لغوية أو عثرات تركيبية، وذلك لأغراض فنية وتحليلية على ما سيتبين بعد.

خلالـه، فتقـوم علـى توظيـف عناصـر الـسرد المختلفـة مـن شخـصيات ومكان وزمان وأحداث متتالية، تأتلف جميعا تحت وجهة نظر محركـة تتبناهــا ذات المبــدع الــسارد لتفاصـيل الحكايــة، وهــو مــا ســنــسعى لاستكشافه عبر العناصر التالية: (العنوان، والاستهلال، والشخصيات، ووجهة النظر، والزمان، والمكان، واللغة والأسلوب):

العنوان .. وعي المبدع ورهانات التحقق النصي :

بـين عنـوانين اثـنين يقـع وعـي الـذات القائمـة بالإبـداع في هـذا الـنص السردى؛ أما أحدهما فالعنوان الرئيس للمدوَّنة "**شخابيط**"، وأما الآخر فهـو العنـوان الفرعـى الـذى اختـاره المـدوِّن علامـة مؤشـرة علـى الثابـت للكاتب الكبير أنيس منصور بعنوان "مواقف".

هذه القصة "**لطخة بيضاء على عمارة صفراء**"، التـى عبَّـر عنهـا بتلـك الكلمات التى شكلت هذا النص، والتى صدرت عن ذاته، مختزلة لجماع مغامرته الإنسانية.

تميز عنوان المدوَّنة بالإيجاز والاختصار في كلمة واحدة "شخابيط"، وذلـك علـى طريقـة الكتـاب الكبـار الـذين يـؤثر كـثير مـنهم عنونـة مجموعاتهم القصصية أو مقالاتهم الأدبية بكلمة واحدة تحقيقا لغايات فنية ودلالية كالإثارة والتشويق .. في صورة تذكرنا بالعمود الصحفى غير أن هـذه الكلمـة التـى جـاءت نكـرة في صيغة الجمع لم تخلُ مـن دلالات عامة تتيح لها الاتساع والرحابة لاستيعاب كمٍّ كبير من تجارب المـدوِّن وحكاياتـه ومـشاركاته، الـتي تحمـل – لاشـك- جـوهر تلـك الفكـرة العامـة "شـخابيط"، وهكـذا جـاءت تلـك اللفظـة المفـردة – علـى بـساطتها- حُبلَـى بكـثير مـن المعـانى، ولا عجـب في ذلـك؛ فقـد قـال السابقون من الفلاسفة: "**كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤية**".

وهكذا فقد جعل المدوِّن من تلك الـ"**شخابيط**" عنوانا لمدوَّنته، بل وعلامة مميزة لهويته، حينما قال في تقديمه لها: "**عندما شخبطنا في**

دفاتر الحياة". إننا هنا أمام عنوان يسم النص ويحتل منه موضع الصدارة، من خلال شفرة لغوية يفترض فيها – برغم افتقارها اللغوي – أن تختزل الدلالة العامة الشاملة للنص، كما تختزل مقصدية المؤلف وأهدافه. وهنا جاء دور عنوان قصتنا، الذي يمثل عنوانا فرعيا يعنون بشكل مباشر لنصنا السردي "**لطخة بيضاء على عمارة صفراء**"، فجاء – كما نرى- متوائما مع جوهر هذه الفكرة .. متشبعا بإيحاءاتها، التى تتجسد في تلك المفردة شديدة الصلة والمناسبة "**لطخة**"؛ التي تجسد، في علاقتها بعنوان المدونة "**شخابيط**"، الانتقال من الكل إلى الجزء؛ فما هذه "اللطخة" إلا واحدة من "شخابيط" الذات على دفاتر الذاكرة.

إن هذه "**اللطخة البيضاء**" تبدو واسمة بتميزها لذات المدوِّن "**محمود محمد حسن**"، الذى يبدو واعيا بطفولة إبداعه، وأنه لمَّا يزل يخطو خطواته الأولى – ولكنها رشيدة - فى الإبداع. مثله بالضبط كمثل هذا الطفل الصغير الذى يخُطُّ أولى خطواته في تلك الورقات البيضاء التى استجداها من أمه أو أبيه؛ فيكتب ويرسم مسرورا ومبتهجا .. ترتسم على وجهه علامات الجِدِّ حينا، وتجهم الكبار أحيانا أخرى، ثم يذهب إلى أبيه وأمه في زهو مَنْ أنجز الكثير، ليقدم لهم ورقته الصغيرة البيضاء .. وقد صارت ساحة لخطوط كثيرة متشابكة ومتداخلة، صارت مساحة من "**الشخابيط**".

إن هذا لا يعني تقليلا من شأن المدوِّن، ولا قصته، كما لم تَعْنِ شخبطة الطفل الصغير فشلا في الكتابة، فكلاهما خطا خطوته الأولى، وهي خطوة لا مفر من المرور بها وصولا إلى مرحلة الكتابة الأكثر نضجًا.

لم يثنني المظهر العامي الواضح للفظتين: **(شخابيط – لطخة)** من تلمس دلالة لغوية لهما في بطون المعاجم العربية، وفي الآن ذاته لم يفاجئني خلوُّ المعجم العربي من لفظة شخابيط، أو مادتها الرباعية المفترضة "شخبط". وفي المقابل أمدني النظر في المعجم بوجود أصل للَّفظة

الثانية "لطخة"، التي جاءت دلالتها في المحكم والمحيط الأعظم في هذا السياق:

"لَطَخَه بالشيء يَلْطخُه لَطخا ولطخه ... ولَطَخه بِشرٍّ، يَلْطَخه لَطْخاً، أي لوثه به ... ورجل لُطخَة: أحمق لا خير فيه ... واللَّطَخ: كُل شيء لُطِخَ بغير لونه. وفي السماء لَطْخٌ من سحاب، أي: قليل." [1].

إن مجمل الدلالة التي تدور حولها الكلمة هي تقريبا الدلالة نفسها الشائعة في الاستخدام العامي للفظة، والتي تحمل دلالة سلبية وعشوائية في آن، وإنْ أوحت – ضمنا- بدلالة التفرد، من خلال تميز اللون عن غيره من الألوان وخروجه على المألوف، وهي الدلالة التي جاءت طابعة لمشاعر الذات الإنسانية التي تنطلق المدونة تعبيرا عن تجربتها شديدة التفرد والخصوصية؛ بحيث ستبدو هذه "اللطخة" ذات دلالة فقط لشخص واحد كما سيرشدنا الكاتب من خلال الاستهلال والخاتمة، بل وسائر فقرات النص وجمله.

وهكذا، وتواؤما مع عنوان المدونة "شخابيط" جاءت لفظة "لطخة" في عنوان القصة لتؤكد على عفوية الفعل السردي - الذي ستكون الذات بصدد حكايته- وأوليته .. وربما عشوائيته.

إنَّ "لطخة بيضاء على عمارة صفراء" تحيلنا - إضافة إلى دلالتها العفوية- إلى حقيقة إنسانية كثيرا ما نغفلها على أهميتها في معاملاتنا اليومية؛ ألا وهي خصوصية الذات الإنسانية وتفردها؛ فكما خلقنا اللّه – عز وجل- مختلفي الخلقة، ومتبايني بصمات اليد؛ فقد خلقنا متفاوتين – كذلك- في العقول والنفوس والأهواء، في تركيباتنا المزاجية وطريقة تعاطينا وتعاملنا مع المواقف والأشياء من حولنا، بحيث يصير كل واحد منا بمثابة "لطخة بيضاء" مميزة ومتميزة عما سواها.

إن علاقة الذات الإنسانية المتفردة بمحيطها الاجتماعي الأكبر هي – في كثير من دلالاتها ومعانيها- كثيرة الشبه بتلك "اللطخة البيضاء في

---

(١) ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، ضمن معاجم الموسوعة الشعرية، مادة "لطخ".

العمارة الصفراء"، أو قل إن الأخيرة إسقاط لتلك العلاقة المتوترة بين ذات الفرد وذوات الجماعة.

وإن جهلنا بتلك الحقيقة، أو تغافلنا عنها، دائما ما يكون له مردودات كثيرة وخطيرة في حياتنا اليومية؛ فكما كان سببا في تلك "العلقة الساخنة" التى أعطاها الأب لابنه عقابا على فعلته المشينة –من منظور الأب- فقد كان هذا الجهل المتبادل – ولا يزال- هو السر الدفين الذى تكمن خلفه صراعات البشرية وتوتر العلاقة بين الذات والآخر، وهو الصراع الذي يأخذ صورا شتى تبدأ من الخلافات الشخصية البسيطة وتتدرج تعقيدا في صور من الحروب والصراعات تحت مسميات شتى (صراع الحضارات – الحرب على الإرهاب – أو حتى فكرة العولمة وتجلياتها) على ما بين تلك المسميات من اختلافات في دلالاتها الأيديولوجية.

الاستهلال .. خطاب اللغة وخطاب الصورة :

لعل العادة قد جرت على أن تمثل الفقرة الأولى – غالبا- بنية الاستهلال في النص. غير أننا مع "محمود محمد حسن" في مدونته نجدنا أمام نوع مميز من الاستهلال يسَّرته قناة الاتصال المستحدثة التي تمثلها شبكة "الإنترنت"؛ إذ عمد المدون إلى المزج في بنية الاستهلال بين الخطاب اللغوي - الذي هو صلب الإبداع ومادته الأساسية- ممثلا في الفقرة الأولى، وخطاب آخر ينتمى إلى حقل إبداعي تعبيري آخر، هو فن "التصوير الفوتوجرافى"؛ فن الصورة الملتقطة بعناية، ومن زاوية محددة تحكمها اختيارات المبدع ورؤيته الذاتية، التي تقصي من المشهد كل الأشياء لحساب بعض الأشياء التى يهدف إلى التركيز عليها والمعاني التي يود إبرازها.

هكذا، وتواؤما – كذلك- مع كل من عنوان المدوَّنة الرئيس، وعنوان القصة نفسه تلفتنا تلك الصورة المرفقة بصدر النص، والتي آثرنا

إثباتها تأكيدا على ذلك التلاحم والتكامل الممكنين بين الفنون التعبيرية المختلفة في إبراز الفكرة ونقل الشعور.

إننا نزعم أن المدوِّن هنا قد وُفِّق تماما في اختيار هذه الصورة بعشوائيتها و"كراكيبها" التى وإن بدت غير جمالية – بالضبط كتلك "اللطخة البيضاء"- فإنها تعبر عن سلوك ذات إنسانية، وتحمل بصمتها.

تركز الصورة على جانب من جوانب المكان العمرانى، وعلى وجه الخصوص ذلك المكان الغائب / الحاضر في مساكننا جميعا؛ إنه "سطح العمارة" الذي يمثل في كثير من البنايات مخزنا للنفايات والكراكيب. إن اللوحة تجمل التجربة في طياتها؛ إن هذه اللوحة وتلك التجربة التي يسردها الكاتب هما نتاج حتمي لسلوك الذات الإنسانية التي تتأرجح بين رغبتين متنازعتين: رغبة في التخلص من نفايات الماضي، وذكرياته التي لم تعد تناسب ظروف الحاضر، ورغبة مقابلة –وربما مساوية في المقدار- في الاحتفاظ بهذه الأشياء، فضرورات الحياة ومتطلبات المرحلة تدفعنا إلى التضحية بتلك الأشياء، والحنين إلى الماضى يمنعنا من التفريط فيها أو التخلى عنها، فنحتفظ بها في شكل "كراكيب" مخزنة في أسطح المنازل رغم يقيننا أنها لم ولن تعد تلزمنا واقعيا، أو نحتفظ بها في ذكرياتنا .. في وجداننا فتصير أشجانا تطاردنا بين الحين والآخر، حينما ترهقنا ظروف الحياة الجديدة التي اخترناها، وخيارات المدنية التي ندفع ثمنها دائما من راحتنا وهدوئنا وسعادتنا.

بعد تلك الصورة التي صُدِّرت بها القصة تأتى الفقرة الأولى مستكملة لوظيفة الاستهلال في النص.

بأداة النفي "لا" بدأ المدوِّن حكايته ليكشف لنا عن رغبته الذاتية في الظهور من اللحظة الأولى **"لا تعني لطخة بيضاء من الطلاء، على جدران عمارة صفراء ... أمراً قد يستحق لفت إنتباه أحد ما ..."**. إن النفي هنا يأتي ابتداءً في صورة فعلية إخبارية بصيغة النفي حاملة بصمة الذات القادرة على الحكم الموضوعي على الأشياء إيجابا وسلبا، إنه يبدأ عرض تجربته موضوعيا يستقصى أبعاد المكان، ويحدد المكان بدقة،

لينتقل بعد ذلك إلى سرد ذاتي لموقفه الشخصي من الأشياء، وبالتحديد من تلك "اللطخة البيضاء على عمارة صفراء".

إن الذات الواعية بعملية الكتابة تعي ذلك الحس الذاتي الذي تنطلق منه الكتابة الإبداعية – أي كتابة إبداعية- باختيارها أشياء عادية ومألوفة للجميع، ولكنها تمثل بالنسبة للمبدع شيئا مميزا يستحق منه التوقف للتأمل في ذاته واجترار مشاعره وذكرياته المتعلقة بهذا الشيء.

وهنا تأتى بنية الاستدراك بـ**(لكن)** .. إن الاستدراك هنا يأتي تجسيدا لوعي المدوِّن بخصوصية التجربة التي تخرج من عباءة الحكم العام الذي تجسده مألوفية المشهد بالنسبة للآخرين في مقابل تفرده بالنسبة للذات.

وإذا كان من معاني الاستدراك **رفع التوهم الناشئ عن الكلام السابق**، وأن (لكن) تنسب لما بعدها حكماً مخالفاً لحكم ما قبلها[1]، فإنها بذلك تُعد مؤشرا على تحول مسار الكتابة بعد أن انطلقت من حس موضوعي يحكمه موقف الجماعة "**لا تعني لطخة بيضاء ... أمراً قد يستحق لفت إنتباه أحد ما**"، إلى حديث ذاتي تحكمه رؤية شخص واحد فقط، رؤية الذات المرتبطة بالمكان .. الذات التي عايشته وعاشت في أرجائه، وانطبعت شخصيتها على جدرانه "**لكنها قد تعني الكثير والكثير لشخص واحد فقط**".

وكما كانت الصورة الفوتوجرافية المتقدمة استهلالا مكانيا صرفا، فإن الاستهلال اللغوي للنص جاء، إكمالا للمشهد المكانى، قائما على تحديد دقيق للمكان "**على جدران عمارة صفراء، تحديداً على تلك البلكونة في الدور الثالث ... بهذا الشارع الغير هادىء بسيدي بشر**". إن حرص المبدع هنا على رصد ملامح المكان ينطلق من المعين ذاته

---

(١) انظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق وشرح: د. عبد اللطيف محمد الخطيب، ص٥٤١ وما بعدها.

الذى دُوِّنت به كل كلمة في هذا السرد؛ إنه معين الذات الإنسانية التي تقدم تجربتها مع المكان .. وعن المكان .. وعبر المكان.

وهكذا، فقد أتى المشهد الذي انطوت عليه الصورة متضافرا مع الفقرة الأولى، ليصدِّقا على المعنى الكامن في العنوان، وليكونا معًا – الصورة الفوتوجرافية والفقرة الأولى- منسجمين مع الدور المنوط بالاستهلال من حيث هو استكمال لدور العنوان في طرح المعنى مجملا، وإثارة القضية العامة، والفكرة التي تحملها التجربة، والتي يتكفل مسار السرد بعد ذلك بتوضيحها وشرح أبعادها.

الشخصيات .. محورية الذات وتفاعلات الجماعة :

تمثل الشخصيات مكونا لا غنى عنه من مكونات القصة، فمن خلال أفعالها والعلاقات القائمة فيما بينها في إطار مكاني وآخر زماني تتشكل لحمة الحكاية – التي تمثل مادة السرد- وتأخذ ملامحها.

وفيما يخص السرد الذاتي – الذي تنتمي إليه هذه القصة- تكون هناك شخصية رئيسة، هي شخصية الكاتب في النص، وغالبا ما تكون صوت الراوي الذي يقدم لنا الحكاية. وهكذا تمثل تلك الشخصية الرئيسة محور الأحداث، وملتقى لعلاقات مختلفة بالشخصيات الأخرى ترسم لنا مساحات من الواقع الاجتماعي بتفاعلاته الإنسانية الثرية، أي أن موقع هذه الشخصيات الأخرى يتحدد من خلال علاقتها بهذه الشخصية الرئيسة.

إن هذه الشخصية المحورية في مدونتنا "لطخة بيضاء ..." هي شخصية "**حودة**"، التي تمثل محور الحكاية، وبؤرة تستقطب حولها الشخصيات الأخرى، التي تكتسب وجودها من خلال علاقتها بشخصية البطل/ السارد، والتي يمكن رصد أهمها على النحو التالى:

- **الوالدان:** اللذان بذهابهما إلى العمل قد هيئا مسرح الأحداث لتمارس الشخصية المحورية "حودة" فعلها وعبثها.

وهنا نجد أن شخصية "**الوالد**" كانت أكثر حضورا وفاعلية في تطور الأحداث بعد ذلك؛ فلطالما كانت شخصية الوالد في كثير من البيوت – حتى في حال غيابها عن البيت - السلطة الرادعة، والشخصية المهيمنة، ومن ثم فهي تعوق الابن عن ممارسة أفعاله، ولذلك فعلاقة الابن "حودة" بهذه الشخصية هي علاقة صدام عبَّر عنها بوعيه الذاتي، الذي يأتي تقييميا لشخصية الوالد رافضا لأسلوب العقاب في معالجة القضايا "**ولأن الوالد لا يؤمن كثيرا بالخلاف في الرأي مما قد يستدعى علقة ساخنة بالخرطوم ...**". كما بلغ هذا الصدام والتوتر حده الأقصى بظهور رغبة الذات/ الابن في نفى الآخر/ الأب بوصفه معارضا وعائقا أمام تحقيق الذات لرغباتها الطفولية والعبث بالأشياء. تبدَّى ذلك في وصف الأب على التنكير "لكن **شخصا آخر** لم يشعر بالرضا ..."، والذي جاء على ما يبدو ردًّا على ممارسة الأب التأديبية "**وعلى إثر عدم الشعور بالرضا هذا نال حودة علقة ساخنة من والده**".

- **شخصية الأخت الصغيرة:** وهي شخصية "ديكورية" إن صح هذا الوصف؛ إذ تكاد تكون منعدمة التأثير والفاعلية، بل إنها جاءت هنا مجرد عامل مساعد – بسلبيتها- لإعطاء شخصية "حودة" - محور السرد- حرية الفعل وممارسة العبث، وهو ما تناسب معه كونها أختا أنثى، على ما لهذا من دلالة في مجتمع ذكوري لا يعطى الأنثى حرية التقويم والتوجيه للذكر، ناهيك عن كونها "صغيرة" مما يسلب منها أي حق في إعاقته عن عبثه.

- **أصدقاء "حودة"**: وقد جاء توظيف الكاتب لهم رمزا للتدليل على قيمة ما خطته يداه على جدران بلكونته من عبث، بحيث صارت تلك الكلمة علامة على منزله، ورغم هذا التوظيف الرمزي لهؤلاء الأصدقاء، فإن اللافت للنظر أن الخطاب المباشر الوحيد في القصة كان على لسانهم، ويسوقه الكاتب في نوع من الفخر: "**وكثيراً ما**

كان اصدقاؤه عند زيارتهم الأولى للمنزل ينظرون إليه منبهرين ، (أو ساخرين أحياناً) قائلين :

- **إيه اللي انت عامله ده يا ابني، انت كاتب اسمك على البلكونة؟؟!!"**

- **زملاء الوالد:** ويأتي دورهم في الحكاية موازيا لدور أصدقائه، غير أن ذكرهم جاء عرضا ، لا لذواتهم، وإنما لتبرير وتأكيد القيمة الإيجابية لعبث الطفولة الذي جعل من هذه الحروف السوداء التي خط بها اسمه علامة مميزة للمكان "المنزل"، حتى أن هذا الوالد، الذي أظهر غضبه من عبث ابنه وفعلته "**صار هو ايضاً يصف لزملاؤه المنزل بهذه الكلمة التي خطت على الجدران الخارجية، فصارت أحد معالم المنزل...**".

- **المشتري الجديد للشقة:** وهو شخصية مميزة؛ تبلغ الحكاية ذروتها بظهوره على مسرح الأحداث، وتكتسب هذه الشخصية أهميتها من فعلها الذي جاء مضادا ومعارضا لفعل الشخصية المحورية "حودة" فكان أول ما فعله "**أن أحضر طلاء ابيض، طلى به الحروف السوداء التي خطت بها كلمة حودة**". فظهور هذه الشخصية وممارستها كان الشرارة التي فجرت مشاعر الذات، بإثارة أشجانها .. وتحفيز ذكريات الطفولة.

إن فعل هذه الشخصية قد جسد حالة الصدام المرير بين الذات والآخر، وهي الحالة التي نمت جذورها في العلاقة المتوترة بين وعي الابن "حودة" والوالد الذي غضب من قبل لعبث الطفولة، فعاقب الابن بـ"**علقة ساخنة**". ويقدم الكاتب هذا الصدام بوعي الشخصية المحورية "حودة" كما لو كان قضية حياة أو موت. وعلى الرغم من أن هذا المشتري قد أقدم على فعله – حين طمس الحروف السوداء- وهو لا يضمر شرًّا لأحد، فإن هذا الفعل من وجهة نظر الذات الأخرى – شخصية "حودة"-

هو محاولة للقتل ولطمس حروف الاسم؛ إنه بالضبط إحساس بالقتل المعنوي، وكأنه بطمس ملامح الاسم، الذي يحمل معه رمزا لحياة الطفولة وما بعدها حتى سنوات الشباب بالجامعة، قد ارتكب جريمة كبرى في حق الذات. وهو ما عبرت عنه مشاعر الصدمة التي صور معها فعله بأنه "عمل لا إنساني".

لقد كانت هذه الشخصيات (حودة – الوالدان – الأخت الصغيرة – أصدقاء حودة – زملاء الوالد – المشترى الجديد) هي الشخصيات الأكثر بروزا في الحكاية على مستوى بنيتها اللغوية. ولكن هذا لا يعنى أنها تمثل كل الشخصيات الفاعلة في الأحداث؛ فهناك إضافة إليها شخصيات أخرى أقل ظهورا، ولكن ربما كان لها تأثيرها الخفي – لا في الأحداث بشكل مباشر- ولكن في خلفياتها وأسبابها المسكوت عنها. هناك على سبيل المثال الشخصية **(الاعتبارية)** للجيران، والتي بدا تحفظ الذات عليها سببا في قرار بيعه للشقة.

وهناك أيضا شخصية تقبع هناك في الظل، ولا يراها أحد، لكن قراءة عميقة قد تكشف عن دور مفترض وممكن لها في توجيه الأحداث؛ إنها شخصية "**العروسة**" التي ربما كانت –إضافة إلى تدني مستوى الجيران- سببا في اتخاذ "حودة" قراره ببيع الشقة التي تركها له الوالد كي يتزوج فيها، ليبحث عن أخرى أوسع وأنسب؛ لعل زوجة المستقبل هذه كانت واحدا من الأسباب الأخرى التي امتنع "حودة" عن ذكرها كما صرح في معرض سرده لأسباب بيع الشقة. وأخيرا ربما عبَّر المدون عن هذا الجانب المسكوت عنه، ضمن أسبابه المخفية في حكاية أخرى.

وأخيرا، هناك شخصية أخرى، ولكنها **شخصية رمزية** (أي: شخصية غير إنسانية) كان لها حضورها القوي في توجيه الأحداث، بل كانت هي الفكرة والنواة التي تخلَّقت حولها أحداث الحكاية بأسرها؛ إن هذه الشخصية الرمزية تجسدها تلك "**اللطخة البيضاء ...**" التي ترمز إلى مرحلة طفولتنا بنقائها وصفائها .. بمرحها وعبثها .. بعفويتها

وعشوائيتها وسذاجتها، تلك المرحلة التي لا نبكي عليها وندرك قيمتها إلا بعد فوات الأوان.

وجهة النظر[1] .. بين وعيين (الذات والجماعة):

ما دمنا نتحدث عن تجربة سردية؛ فإن هذا يعني بالضرورة وجود صوت سارد، فالمادة القصصية في النص السردي لا تقدم بشكل مجرد أو محايد تماماً، وإنما تقدم عبر منظور ما ترصد من خلاله، هو منظور السارد. وهذا السارد ليس هو المؤلف بمعناه المادى الصريح، كما أنه ليس – كما يرى رولان بارت وغيره من البنيويين- كيانا من ورق، وإنما هو صوت يتجرد من ذات المؤلف، ويقوم بدور الوسيط بينه وبين المتلقين، فمن خلال صوته، ووفق رؤيته الخاصة، يقدم لنا الحكاية بأحداثها وشخوصها وأبعادها المكانية والزمانية.

"حودة" .. أو محمود محمد حسن، هو الشخصية المحورية في الحكاية.. هو الكاتب.. والشخصية.. والصوت الخفي الذي يتجرد من ذاته ليقدم لنا تجربته بعد أن يحاول خلق مسافة نفسية بينه وبين ذاته، عبَّر عن هذه المسافة من خلال ضمير الغائب "هو" الذي يمثل تقنية لاصطناع قناع من الحيدة في سرد الأحداث، ولكن هذا القناع لا يلبث أن يسقط مع لغة السارد الذاتية التي تفضح مشاعره، فيواصل حكيه – على المستوى اللغوي- بضمير الغياب، وعلى مستوى الفكرة والمضمون بضمير المتكلم الذي ينطق عن وعي الذات المشاركة في صلب الحدث، والمنغمسة في تفاصيله، فتعبر هذه الذات الساردة عن مشاعرها وحنينها إلى ذكريات الماضي الأثيرة.

الملحوظة الأولى التي نرصدها هنا تمثلت في حديث الذات عن نفسها بصيغة التنكير "**لكنها قد تعني الكثير والكثير لشخص واحد فقط**"، فذات الكاتب – كما قلنا- قد اصطنعت صيغة الغائب

(١) في تأصيل مفهوم "وجهة النظر" وما تفرع عنه من مصطلحات انظر: محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، ص١٦ و ما بعدها.
وانظر كذلك: جيرالد برنس، المصطلح السردى، **(point of view)**.

للحديث عن نفسها، وكأنها قد تجردت من ذاتها، ووقفت بعيدا هناك، لتشير إلى ذاتها في مرحلة الطفولة. إنها تستحضر تلك المساحة الزمنية الفاصلة بين مرحلة الطفولة التي تمثل موضوعا لحديث الذات، وبين اللحظة الراهنة، حيث تخط الذات كلماتها لتصف تجربتها وتضعها بين يدي القارئ، إنها لحظة تأمل الذات في تاريخها وتجاربها.

إن صيغة التنكير التي وسم بها السارد ذاته، وإن بدأت تتلاشى بتدرج تعريفها حين أصبحت في الفقرة التالية "**هذا الشخص**" .. ثم اكتملت صورتها ووسمها بالاسم حين خطها حروفا باللون الأسود على جدران "بلكونته" من الخارج "حـــو د ة". إن هذا التنكير، وهذه المسافة المصطنعة بين السارد وذاته هي تعبير عن حالة اغتراب الذات .. حالة البحث عن هوية الذات في خضم حياة مضطربة لم تكن الذات تحسب لها حسابا، مرحلة ما بعد الجامعة بتحدياتها المريرة .. بحث عن عمل .. رغبة في الزواج .. أمل في صياغة مستقبل منشود قد يبدو صعب المنال.

وأمام عجز الذات عن تحقيق كل ذلك فإنها تلجأ إلى مرحلة الطفولة بذكرياتها وتجاربها .. تجترها .. تبحث فيها عن قيمة ما مفقودة .. إنها تبحث عن "حودة" الطفل، عن عبث الطفولة وسذاجتها، وعالمها المرح الخالي من قيود الكبار وتعقيداتهم، ولذلك فإننا لا نعجب إذا رأيناه يتمرد، ويعترض على سلوك الأب الرافض لعبثه. ولا نندهش لإدانته فعل المشتري الجديد للشقة.

إن الرؤية التي قُدمت من خلالها الأحداث إذن ليست رؤية الشاب "محمود محمد حسن" بنضجها وخبراتها ووعيها، وإنما هي رؤية "**حودة**" الطفل بسذاجته وبساطته. لقد صرَّحت الذات الساردة منذ البداية، منذ العنوان الرئيس للمدونة والعنوان الفرعي لها، بذلك المنحى الطفولي، وبإطلاق الفنان الحرية للطفل الكامن بداخله؛ ليخط "**شخبطات**" طفولته وذكرياتها، وليعبر عن وعيه وإدراكه للأحداث؛ ليست الأحداث الماضية فحسب، وإنما أحداث الحاضر أيضا يقدمها السارد من

خلال رؤية هذه الذات الطفولية ووعيها؛ التي كما أدانت موقف الأب وعقابه للابن على عبثه بـ"علقة ساخنة"، فقد أدانت ذلك المشترى الجديد، ورأت في فعله الطبيعي والمنطقي تعديا على حقها، وعملا لا إنسانيا. لقد رأينا كيف جسد الاستهلال - من خلال بنية الاستدراك بـ "لكن"- استثناء لخصوصية الذات ورؤيتها ومشاعرها من عمومية الجماعة بغوغائيتها وضوضائها التي تحول دون الذات وتأمل تجارب الماضى، ومن هنا كان موقفها من هذه الجماعة.

إن منظور الرؤية هنا يكشف لنا عن حالة من الصراع يمكن أن نرصدها على محورين:

المحور الأول: محور الصراع بين الأنا والآخر: والذي يجسده ذلك التفاوت بين رؤية الشخصية الطفولية، التي كان عليها الراوي/البطل "محمود" - والتي ما زالت تلازمه- للمكان وجماليته التي يراها في تلك الحروف السوداء التي خطها على جدران "البلكونة" من ناحية، ورؤية الآخرين من ناحية أخرى؛ لقد تجسد هذا الصراع ابتداء في علاقة الذات مع الأب الذي ساءه الأمر فعاقبه بـ"علقة ساخنة"، ثم مرورا بهؤلاء الأصدقاء، الذين كانوا ينظرون ساخرين ويقولون: **"إيه اللى انت عامله ده يا ابنى ...؟؟!!"**، ثم وصولا إلى ذلك المشتري الجديد الذي بلغت حالة الصدام معه ذروتها، حينما "**أثارت - أى: تلك الكلمة السوداء- حفيظته بعض الشىء، فكان أول ما فعله بعد أن اتم الشراء أن أحضر طلاء ابيض، طلى به الحروف السوداء التى خطت بها كلمة حودة**".

المحور الثانى: محور الصراع الداخلي بين الإنسان وذاته؛ إنه بالأحرى صراع بين ماضى الإنسان وحاضره، فبسبب الهوة بين وعيين متباينين **(وعي الطفولة، وعي الشباب)** تكشفت الهوة الداخلية التي عانت منها الذات في تعاطيها مع متطلبات الحياة، ومواكبة ظروف الحاضر؛ والسبب في ذلك: **"لأن حودة اكتشف أن الشقة التى كان يظنها في طفولته شقة واسعة جدا هي شقة ضيقة جدا"**

لا شك أن ذلك التناقض بين رؤيتين قد يستدعي بداهة صحة إحداهما وخطأ الأخرى، ولكن الذات التي عانت من مرارة الصراع بين الرؤيتين لم تقدنا إلى تلك النتيجة، وإنما أحالتنا، من خلال حالة أقل ما توصف به أنها "حالة من تصدع الذات واضطراب الوعي"، إلى مفارقة أفق التوقع للمتلقي بتثبيت حالة من التذبذب بين طموحات المستقبل، وأحلام الماضي وذكرياته.

الملحوظة الأخيرة المتعلقة بوجهة النظر المهيمنة على تقديم التجربة الحكائية هنا جسدها ذلك التحول بالضمير من المفرد الغائب إلى جمع المتكلمين في ختام المدونة: "ولأن بعض الأشياء التى قد تبدو تافهة، **تذكرنا** بذكريات حلوة في **حياتنا**، **وتذكرنا** ... **وتذكرنا** ... في **حياتنا** قد **ننساها** يوما **لكننا نشعر** بالشجن والحنين الجميل للماضى عندما **نتذكرها**، **فنكتشف** كم هى لذيذة تلك التفاصيل الصغيرة".

إن الذات الساردة في هذا النص – كما أشرنا- هي ذات المبدع القاص، التي تسري عبر النص متلبسة بذوات كثيرة أخرى؛ فأحيانا تتلبس بذات الراوي الذي يجرده المدوِّن من نفسه، وأحيانا أخرى تتلبس بذوات شخصيات قصصه، ولكنها في النهاية تنعكس على ذوات القراء المتلقين لحكيه، والذين يتمثلهم المبدع ويحاول إشراكهم معه في الرؤية من خلال ضمير المتكلمين "نحن". إنه من خلال الانتقال من ضمير المفرد الغائب المسيطر على أسلوب المدوَّنة كله، إلى استخدام ضمير المتكلم للجمع الـ "نحن" يبدوا ساعيًا إلى إرضاء الآخرين المتلقين لمدونته، وإشراكهم معه في التجربة الذاتية، من خلال التركيز على نقطة الالتقاء بينه وبينهم، فيبدو حاملاً همومهم الإنسانية والاجتماعية.

إن ذلك التحول من المفرد إلى الجمع ما هو إلا محاولة لخروج الذات من اغترابها .. ووحدتها، ولا سبيل له إلى ذلك إلا بالتماهي مع جمهوره بالتعبير عن ذوقهم، ومحاولة تَلَمُّس إحساسهم بالمكان.

الزمان .. بين الواقعي والفني :

بطريقة الـ"**فلاش باك**"، ومن ضمن خيارات عدة لترتيب الأحداث[1]، اختار المدون أن يبدأ حكايته من نقطة النهاية، تلك النقطة التي تمثل المساحة الفارقة بينه وبين الآخرين في التعامل مع المكان .. مع الحالة .. مع تلك "اللطخة البيضاء على العمارة الصفراء". إذ يبدو عند هذه النقطة أن الذات تختار لنفسها مكانا منعزلا عن الآخرين لتعيش لحظات الحلم والتذكر التي اجترتها من الماضي؛ فعبرت عنها من خلال مفارقتها من حيث الرؤية لجميع الآخرين الذين لن يروا في تلك "**اللطخة ...**" ما رأته الذات "**... لكنها تعنى الكثير والكثير لشخص واحد فقط**".

وإذا قلنا إن هذا الاختيار على مستوى الترتيب الزمني هو واحد من اختيارات عدة ممكنة؛ فإن مرد ذلك أن الخطاب السردي – أي خطاب سردي - ما هو إلا مجمل الأسلوب والتقنيات والآليات التى يوظفها السارد في تقديم "حكاية"، وهذه الحكاية ما هي إلا سلسلة الأفعال والأحداث التي وقعت في مكان ما وزمان ما، ومن خلال أشخاص ما، وذلك وفق الترتيب الزمني المنطقي لهذه الأحداث من الأقدم إلى الأحدث.

ومن ثم تأتى الكتابة السردية، التي هي إبداع ذاتي محكوم بغايات جمالية وفنية تقع في وعي الكاتب، مصطنعة خطابها الخاص، الذي غالبا ما يعمل على تكسير هذا التتابع السردى الزمنى المنطقى، فيقدم أو يؤخر، أو يمارس حيلا أسلوبية أخرى.

إن هذا اللعب بالترتيب الزمني مقصود إذن، وهو في القصة التي بين أيدينا موظف في الأساس لإثارة وعي المتلقي من خلال فقرة أولى هي الاستهلال الذي له موقع الصدارة ومنوط بوظيفة الإغواء للمتلقي كما بينا من قبل.

بعد هذه البداية الزمنية المعكوسة يشرع الكاتب في تقديم الأحداث في تسلسلها الطبيعى بعد أن قضى مأربه من قلب زمن الحكاية في

---

(١) للمزيد عن قضايا الترتيب الزمني، انظر: جيرار جُنيت، خطاب الحكاية، ص٤٧– ٥١.

الاستهلال. وهنا يأتى توالي الأحداث منذ ذلك اليوم "**من أيام صيف ما، من أيام زمان قوى، عندما كنت طفلا صغيرا**"، ليكشف لنا عن كثير من العناوين التي أجملها الاستهلال المكثف؛ الذي أثار فضول القارئ بسؤالين على الأقل:

- ماذا تعنى تلك اللطخة البيضاء من الطلاء على جدران عمارة صفراء ؟!

ثم :

- لماذا .. وكيف .. تعنى هذه اللطخة الكثير والكثير لهذا الشخص الواحد ؟!

وهنا ستعمل الأحداث في تواليها الزمني على الإجابة على ذينك السؤالين؛ فنكتشف أن هذه اللطخة البيضاء، ما هي إلا محاولة طمس لتلك الحروف السوداء التي خطتها يداه على جدران البلكونة الخارجية.

ونكتشف كذلك السر في خصوصية تلك اللطخة في وعي الذات الساردة، حينما نعرف ما تمثله هذه اللطخة من مغامرة أثيرة انحفرت في وجدانه ووعيه منذ الصغر ونشأت وتربت معه حتى مراحل الجامعة، وحتى حان ذلك اليوم الذي قرر فيه بإرادته أن يتخلى عن الشقة وعن ذكرياته وعن تلك الحروف السوداء التي تجسد عبث الطفولة وبراءتها، ووصولا أخير إلى تلك اللحظة الزمنية التي ندم فيها وأسف على ما أصاب حروفه السوداء، التي طلاها المشترى الجديد باللون الأبيض.

غير أن مسألة الترتيب ليست هي القضية الزمنية الوحيدة في المعالجة السردية في جانبها الزمني، وإنما هناك قضية أخرى تفرضها مقتضيات السرد، وهي قضية المدة الزمنية[1]، وهي باختصار: تلك العلاقة بين المدة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الواقع، والتي تقاس بالأيام والشهور والسنين، والمدة التي يستغرقها السرد (أو تستغرقها الكتابة) في التعبير عنها، والتي تقاس بالكلمات والسطور والصفحات.

---

(١) انظر قضايا المدة: السابق، ص١٠١– ١٢٢.

وهنا نرصد حالة من عدم التوازن بين الزمنين: **زمن الحكاية الواقعية** التى استغرقت سنوات طويلة منذ كانت الشخصية (الكاتب) طفلا صغيرا، حتى دخل الجامعة ثم تخرج فيها، ثم أصبح شابا ناضجا مقبلا على الزواج. **وزمن السرد** الذي استغرق في عرض تلك السنوات الطوال قرابة الصفحتين.

إن هذه الإشكالية مألوفة في الإبداع السردي، وللكُتَّاب طرق شتى في التغلب عليها؛ إذ يعمدون في بعض المراحل إلى تفصيل الأحداث وذكرها رويدا .. رويدا، بما يساوى - أو يقارب- المدة المستغرقة لمرورها في الواقع، وذلك ما يسمى **بأسلوب "المشهد"**، الذي غالبا ما يكون حواريا، ومن أمثلته في نصنا ما مر بنا في حوار أصدقاء "حودة" معه، أو حتى في سرده لأحداث تخلو من الحوار، ولكنها تصور تسلسل الأحداث في إيقاع مقارب لوقوعها في الحقيقة، مثل سرده لتفاصيل ومراحل تلوينه لتلك الحروف السوداء من خلال أفعال متوالية تتخللها وقفات الذات للتفكير والتأمل **(ذهب والداه .. وتركاه .. فصال وجال .. ودعبس وفتش .. فعثر على علبة .. فكَّر كثير .. جالت في ذهنه .. لمعت في راسه فكرة .. قرر أن يخط .. فوقف .. وتدلى نصفه .. وشرع يخط .. انتهى من الكتابة سريعا .. نزل .. نظر .. خيبت آماله...)**.

وقد يبالغ السارد في إبطاء الحكي إلى الدرجة التي يسميها الباحثون بـ"الصفر"، وذلك من خلال **"الوقفة الوصفية"**، حيث يتوقف زمن الحكاية تماما رغم تقدم خطاب الكاتب ونموه بكلمات وأسطر تتوالى، وربما فقرات وصفحات في بعض الإبداعات السردية كالروايات. إن هذه الوقفات نستشعرها بالتحديد في فقرتي الاستهلال والخاتمة اللتين تمثلان وقفة تأملية شديدة الذاتية، تستغرق فيها الذات في استكناه مشاعرها وأحاسيسها، وربما في تقديم معطيات وصفية للمكان كما في فقرة الاستهلال.

وفي مقابل ذلك قد يعمد الكتاب إلى "**أسلوب المجمل**"، الذي يقوم على اختزال الأحداث الكثيرة، والممتدة زمنيا، في سطر واحد أو ربما بضعة أسطر. وهو الأسلوب الذي اعتمده السارد هنا في سرد الأحداث في تواليها مسرعا الخطى حتى يستغرق أفعالا كثيرة توالت في مدة زمنية كبيرة من خلال كلمات قليلة، ومن ذلك:

"دخل حودة الجامعة، وفى الجامعة زاد معارف حودة بشكل مدهش فتعرف على إناس كثيرين، فكان كلما وصف لأحدهم المنزل كان يقول ..."

فلا شك أن هذه الفترة التي قضاها "حودة" بالجامعة، والتي لن تقل عن أربع سنوات، حينما يختزلها في بضعة أسطر، فإنه قد أجرى بذلك نوعا من الضغط المكثف على الزمن.

وقريب من الأسلوب السابق يأتي ما أسماه الباحثون بـ"**الحذف**"، حيث يسقط السارد فترات بأكملها لا لشيء سوى أنها فقيرة دلاليا، بحيث لا تخدم الفكرة التي يريد السارد التركيز عليها، لجأ السارد هنا إلى هذا الأسلوب حينما أسقط – على عادة كثير من الأعمال الدرامية من أفلام ومسلسلات- تلك الفترة الفاصلة بين مرحلتي الطفولة والشباب، واكتفى فقط بالإعلان غير المحدد عنها "**مرت سنوات**" ودونما تحديد لعدد هذه السنوات، أو طبيعتها وما جرى خلالها من أحداث.

إن الغرض من هذين الأسلوبين (**المجمل – والحذف**) إنما هو الضغط على فترات زمنية معينة لحساب فترات أخرى أكثر خدمة لأفكار الكاتب ومشاعره وغاياته المقصدية. إذ ليس بمقدور الكاتب –أي كاتب- مهما أوتي من مهارة أن يلم بكل الأحداث التي وقعت، وإلا فاضت مدونته بالكلمات والجمل التي لا طائل تحتها، والتي لا تخدم متطلبات التواصل، وخاصة أن طول النص الأدبي من ضمن المحددات التي تغري المتلقي بالقراءة أو تصرفه عنها.

المكان .. بؤرة ذكريات الذات :

إذا كان المكان هو لَبِنة أساسية من لَبِنات العمل السردي، فإن هذه اللَّبِنة تكتسب أهميتها في هذه المدونة من خصوصية التجربة الذاتية الواقعية التي ينطلق منها المدون صادرا عن وعي يركز على الفضاء المكاني بوصفه بؤرة للذكريات، وأداة لإبراز خصوصية التجربة الإنسانية في تعاملها مع محيطها البيئي على ضيقه أو اتساعه، منذ الطفولة التي كانت ترى الأشياء من وحيها ضخمة والأمكنة واسعة، وإلى مرحلة النضج والشباب، حيث طموح الذات يسعى إلى تجاوز ضيق الأفق المكاني بالبحث عن فضاء أوسع، فنرصد كل يوم حالات الهجرة غير الشرعية، التي غالبا ما تكون نتيجتها الفشل، وبالتالي الموت والغرق، أو الترحيل - في أفضل الحالات - ومن ثم اليأس والإحباط ومضاعفة آلام الذات الساعية إلى فسحة العيش وسعة الرزق والمكان معا.

يمكننا القول – إذن - إن هذه القصة قد جعلت من المكان مرتكزًا فنيًّا لها، فقد بدأت اهتمامها بالمكان منذ اللحظة الأولى، ومع العنوان الذي مثل - كما أشرنا- عنوانا مكانيا باقتدار. بل بلغ احتفاء هذا العنوان حدَّه بارتكازه على إثارة وعي المتلقي باتكائه على حاسة البصر من خلال التصوير اللوني **(لطخة بيضاء – عمارة صفراء).**

وفي بنية الاستهلال واصل السارد تكريسه للصورة المكانية بتحديد ملامح المكان وأجزائه، سواء اعتمادا على تعبير الصورة الفوتوجرافية المرفقة – وهو ما سبقت الإشارة إليه بما يغني عن تكراره- أو من خلال توسيع دائرة الحواس التي يخاطبها السارد عند المتلقي، حينما يشرك حاسة السمع في تصويره للشارع "**الغير هادئ بسيدى بشر**" حيث تقع العمارة بلطختها البيضاء على جدرانها الصفراء، والتي تمثل المكان الرئيس الذي يمثل محورا للذات .. والذاكرة .. والسرد.

إننا إذن في هذه الحكاية أمام مكان يقوم بدور البطولة بالتوازي مع الشخصية البطل "**حودة**"، وهنا نكتفي بالوقوف عند بعض المؤشرات التي تثرى بها الحكاية:

المؤشر الأول: نلتقط خيوطه من فقرة الاستهلال، وطريقة السارد في تصوير المكان، حيث يتدرج في تحديده لأبعاد المكان تدرجا يبدأ من الأصغر إلى الأكبر .. ومن الخاص إلى العام؛ فقد بدأ السارد تحديد أبعاد المكان وفق هذا الترتيب: لطخة بيضاء من الطلاء – على جدران عمارة صفراء – تلك البلكونة في الدور الثالث – الشارع الغير هادئ – بسيدى بشر.

قد تبدو هذه الحركة التي اتبعها السارد في تقديم المكان أمرا عاديا، وترتيبا طبيعيا، ولكنها بقليل تأمل ونظر لا تخلو من أيديولوجية ما وجهت السارد إلى اختيار ذلك الاستهلال، وتلك الطريقة في تصوير المكان دون طُرُق أخرى ممكنة شتى ومتباينة.

والذي نراه أن هذه الخطة في التحول بتصوير المكان من الجزء إلى الكل، ومن الخاص إلى العام إنما هو معادل موضوعي لحركة الذات نفسها .. معادلا لحركة الذات عبر مرحلة طفولتها التي تتسم بالضيق، ووصولا إلى مرحلة النضج واتساع الأفق، فبتحول الذات من الطفولة إلى النضج والشباب يتحول عالمها شيئا فشيئا من الضيق إلى الاتساع، وبصورة أشبه بتلك الحركة التي اتبعها السارد في تقديم المكان.

المؤشر الثاني: يتعلق بالبعد النفسي الذي يتجسد في علاقة الإنسان بذلك المكان الأثير "**المنزل**" على وجه الخصوص، إذ إنه "ليس مجرد إطار خارجي صنعه الإنسان منذ القدم ليحمي نفسه من عوامل الطبيعة والوحوش والأعداء، بل إنه يكتسب أبعادًا اجتماعيةً ونفسيةً عديدةً"[1]، إن صورة المنزل وتفاصيله هي انعكاس صريح لهوية صاحبه الثقافية والفكرية والاجتماعية. وعلاقة هذا المنزل بساكنه علاقة ارتباط

(١) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص١٣٦.

حميمي، تكاد تشبه علاقة الروح بالجسد، إن علاقة الذات بتلك "اللطخة البيضاء" ما هي إلا جانب من جوانب هذه العلاقة بين الذات وموطن سكناها الأول.

وهكذا لا ينفصل المكان عن ساكنيه، إن الشخصية قد امتزجت بالمكان هنا فصار فعلها **"ذلك العبث الطفولي"** علامةً عليه، كما صار هو علامةً عليها، فصار الابن والأب على السواء يوظفون هذه العلامة السوداء لإرشاد ضيوفهم إلى منزلهم **"فصارت – أي: هذه الحروف السوداء- أحد معالم المنزل، بل والعمارة، ولا نكون مبالغين إذا قلنا الشارع أجمع"**.

إنه تعبير عن تأرجح الذات بين ذكريات الماضي، وطموحات المستقبل، بين حنين وبكاء على طلل البيت الأليف، مكان السكنى الأول، وموطن اللعب واللهو وشقاوات الطفولة، وعبثها ومرحها، وتطلع هذه الذات نفسها، الحالمة إلى الأفق المكانية الأبعد والأوسع؛ كما يرى **"باشلار"**، حيث "السكنى في كل مكان، ولا مكان ينغلق عليه هو شعار كل الحالمين بالبيوت ... الحلم بمكان آخر يجب أن يبقى قائما في كل آن." [(١)].

إن المكان هنا جسر يَعْبر المبدع من خلاله – وفي صحبته جمهوره من القراء - إلى الماضي؛ فيستحضر –وفي صحبته قراؤه- ذكريات الطفولة مع المكان، الذي اختار تلك اللطخة البيضاء على العمارة الصفراء علامة عليه وعنوانا له.

إن المكان هنا ليس محايدًا أو عاريًا من الدلالة. وإنما تم التلاعب به وتوظيفه لإسقاط الحالة الفكرية وتصوير العمق النفسى للشخصية؛ وهنا نلحظ التوظيف المميز للحواس وإشراكها في عملية التلقي، وخصوصا حاسة البصر التي تخاطبها الدوال اللونية **(لطخة بيضاء –**

---

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص٧٨.

عمارة صفراء – علبة طلاء اسود – يطلى – لمعت – جدران البلكونة الخارجية – ينظرون – الكلمة السوداء – طلاء أبيض – الحروف السوداء).

إضافة إلى مخاطبة حاسة السمع **(الشارع الغير هادئ)**، الذي يوظف إثارة وعي المتلقي بطبيعة الفضاء الذى يكتنف الحدث، والذي يموج بحركة الشخصيات وبالتالي أصواتها التي تقضي على حالة الهدوء.

أو مخاطبة حاسة اللمس من خلال مقولته **(في يوم من أيام صيف ما)**، التي تحيلنا إلى الشعور بسخونة الجو التي تعمل أثرها في جلودنا فتدفعنا إلى حالة من النشاط والحركة التي تعتري الذات، المتناسبة مع حرارة الجو، بحيث يكون فعل الذات "**تلوين البلكونة**" بمثابة محاولة لتفريغ طاقاتها.

المؤشر الثالث: يكمن في القرار الواعي من الشخصية بممارسة فعل الكتابة، ذلك القرار الذي شفَّ عن وعي الذات بأبعاد المكان ودلالاته، والذي تبدى في اختيارها "جدران البلكونة الخارجية" لممارسة عبثها:

"قرر أن يخط حروف أسمه على جدران سور البلكونة من الخارج ، فوقف على كرسي عالي ، وتدلى نصفه تقريباً خارج السور، وشرع يخط حروف أسمه – أسمه الدلع تحديداً – على جدران البلكونة الخارجية".

إن الاختيار هنا يستدعي جدل الداخل والخارج، تلك الثنائية المكانية القائمة على وعي الذات بالتعالق بينهما، فالداخل هو جوهر الخارج، والخارج هو عنوان الداخل، ولذلك حينما أرادت الذات الطفولية التعبير عن ذاتها، وأحبت الظهور، وأن توجد لنفسها مكانا في عالمها الصغير "المنزل"، بحثت عن المكان البارز الذي يناسب رغبة الذات في التحرر من قيود الداخل التي يمثلها الأب بسلطته وقهره، ورفضه الخلاف في الرأي، خصوصا أن هذا الاختيار جاء بعد أن مارست الذات

عصفا ذهنيا عن الأفعال الممكنة "**فكر كثيراً فيما يمكن أن يفعله بعلبة طلاء اسود وفرشاة، جالت في ذهنه اشياء كثيرة ...**"، وأخيرا كان قرارها بتلك الفكرة .. بالتوجه إلى الخارج؛ فكان هذا القرار - حسب تعبير السارد- يمثل "**فكرة أخرى، ربما تكون أقل ضرراً**".

وهكذا فقد مثَّل المكان هنا عنوانا للذات الإنسانية، وبؤرة لاستجماع الصراعات الإنسانية، مما يؤكد حقيقة لا شك فيها، وهي أن المكان يكتسب قيمته من خلال موقف الإنسان منه، وكم من الأماكن على خريطة العالم مهملة، ولكن حين تستقطب هذه الأماكن اهتمام الإنسان – وللأماكن وسائل شتى لاستقطاب الإنسان- حينئذ فقط تكتسب أهميتها، ويَعْظُم ذكرها.

اللغة والأسلوب :

الملحوظة الأولى التي يرصدها من يقرأ هذه المدونة – وربما كثير من المدونات الإلكترونية- تتمثل في اللغة غير المتمكنة التي يصدر عنها المدون في صياغته للأفكار.

ورغم أن تتبع الأخطاء اللغوية والنحوية، وحتى الأسلوبية، ليس هدفا لذاته في تحليل سردي يبحث في الفكرة من ناحية، والتكنيك الفني للحكي من ناحية أخرى؛ فقد رصدنا هنا كثيرا من الأخطاء على مستوى اللغة والأسلوب، وقد آثرنا تركها في نص المدونة، وفي اقتباساتنا منها، دون تصويب حرصا على تلك الصورة التي أرادها الكاتب لمدونته، وإيمانا أنها جزء لا يتجزأ من فهم التجربة التي صدر عنها المدون في كتابته وتأليفه، وانعكاس – ربما - لقناة الاتصال التي مر خلالها هذا الإبداع من الذات المرسلة إلى جمهور المتلقين على ما سنوضح بعدُ.

إن الأخطاء التي تم رصدها تبدأ من الخلط بين همزتي القطع والوصل في كلمات نحو: (إنتباه): مصدر لفعل خماسي، وحق الهمزة

معه أن تكون همزة وصل (انتباه). و(أنتهَى – فأشْتَرَى – أكتشَف) أفعال خماسية، فهمزتها همزة وصل (انتهَى – فاشتَرَى – اكتشَف). و(أسمه) وهي من الأسماء المشهورة في العربية بهمزة الوصل (اسمه). ثم (اسود – اشياء – اساسا – ام – ايضا - ابيض – احيانا – ارقى – اتم)، والأصل أن الهمزة في هذه الكلمات همزة قطع لا وصل: (أَسْود – أشياء – أساسا – أمْ – أيضا - أبيض – أحيانا – أرقى – أَتَمّ).

وتتجسد الأخطاء مرة أخرى في الخلط عند كتابة بعض الهمزات، مثل: (هادىء) والصواب (هادئ)، و(راسه) والصواب (رأسه)، و(إذ أنّ) والصواب (إذ إنّ)، و(إناس) والصواب (أناس)، و(بين أصدقاؤه) والصواب (بين أصدقائه)، و(لزملاؤه) والصواب (لزملائه).

أو نجد الخطأ في بعض المسائل الصرفية والنحوية الأخرى، مثل:

- إثبات ياء الاسم المنقوص في حال التجرد من الإضافة و"ال"، مثل (عالى) في قوله "**فوقف على كرسي عالي**".
- الخلط بين المذكر والمؤنث في قوله:

" **إذ أن الكتابة بهذا الوضع المقلوب جعل خطه**"، والصواب (الكتابة ... جعلت خطه).

"**وفى الجامعة زاد معارف حودة**"، والصواب (زادت معارف ...).

- إضافة "ال" إلى كلمة (غير) في قوله "الشارع الغير هادئ"، وذلك على خلاف الأرجح فيها؛ إذ على الرغم من القطع باسمية "غير" لتغير آخرها، فهي أداة نفى لا يُتصور أن تضاف من حيث المعنى. كما أن إضافة "ال" إليها لا يفيدها تخصيصا ولا تحديدا – وهما الغرضان المقصودان من وراء إضافة "ال" إلى الاسم عموما - وإنما يزيد من عموميتها وإبهامها.
- بعض الأخطاء النحوية، مثل رفع ما حقه النصب: "**ولأن هناك أسباب أخرى**"، والصواب (أسبابا).

- الخطأ والارتباك الأسلوبي في بعض التراكيب، وعدم التوفيق في المناسبة اللفظية في بعضها، ومن ذلك: "أمرا قد يستحق لفت إنتباه **أحد ما ممن** يمرون بهذا الشارع". "ولكن الرياح تأتى بما لا **تشتهى به** السفن"، والصواب (تشتهي السفن) حيث يصل الفعل إلى مفعوله هكذا مباشرة دون حاجة إلى حرف جر. "**فكان** كلما وصف لأحدهم المنزل **كان يقول** تدخل من الشارع الفلاني"، حيث كرر الفعل **(كان)** تكرارا مربكا وغير مبرر.
- ناهيك عن أخطاء الكتابة الأخرى المتعلقة – على ما يبدو – بظروف الكتابة المتعجلة على شبكة الإنترنت، كإضافة "هاء" لكلمة (وجه): "وجهه أخته".

كل هذه الأخطاء ينضاف إليها غياب الوعي بحدود الفقرات وكيفية توظيف علامات الترقيم، وهنا يلفت نظرنا ذلك التوظيف المفرط للفاصلة (،) في نهاية كل فقرات القصة تقريبا. وبرغم مخالفة ذلك لقواعد الكتابة التي تنص على أن تختتم الفقرة بنقطة (.)؛ فإن توظيفها هنا كان مقصودا وواعيا على ما يبدو. وهنا تحضرني تلك الخاطرة اللطيفة التي قرأتها في بعض المنتديات الإلكترونية، إن هذه الخاطرة تدعونا باختصار لأن نكون فاصلة (،) لا نقطة (.) والسبب في ذلك بسيط، وهي ما تتمتع به الفاصلة من تحفيز على مواصلة الحياة، وعدم التوقف عند محطاتها العصيبة ومشكلاتها الكثيرة التي تتوالى علينا، إن توظيف المدوِّن للفاصلة هنا لا يخرج كثيرا عن هذا المعنى. إنه بعفويته في توظيفها يعبر عن رغبة الذات في تجاوز تلك التجارب الذاتية التي تأسرنا داخلها، إنه يرغب في التواصل مع الآخرين، ويُفضِّل أن يعترف أن ما بينه وبينها هو مجرد فاصل بسيط سيواصل بعده اللقاء ويمارس علاقته مع تلك الجماعة، على أن يكون نقطة تتوقف معه كل مظاهر التواصل واللقاء، إنه يعلن أنه سيندمج مع تلك الجماعة، وبالفعل

قد عبر عن ذلك – كما أشرنا من قبل- بتحوله من ضمير الغائب المفرد الوحيد "هو"، إلى ضمير الجماعة المتكلمة، التي تمتزج فيها ذاته بذوات هذه الجماعة حين يكتشف أن همومه وآلامه هي نفسها – وإن اختلفت مظاهرها أو تفاصيلها - هموم الآخرين وآلامهم.

وأخيرا، فقد كانت هذه نماذج للخلط والخطأ اللغوي والنحوي الذي لم يكن – كما قلنا - مقصودا لذاته، وإنما أوردناها للوقوف على دلالة ذلك في تقييم التجربة الإبداعية للمدون، وفهمها في سياق القناة الاتصالية الجديدة، تلك القناة التي أتاحت لكثير منا أن يخرج عن صمته، وأن يعبر كما يشاء، حتى وإن لم يكن قد أحكم تمكنه من آلة اللغة، فالمهم أن يكتب .. أن يسمعه أحد .. أن يجد هو – على أقل تقدير - صدى صوته في تلك الكلمات التي تنطبع على شاشات الكمبيوتر.

ثانياً: الرَّهان على بَساطة المُتَخيَّل .. محاولة لاستنطاق جماليات الوصف في مدونة "أرز باللبن لشخصين" "لرحاب بسّام":

نخسر في عالمنا العربي الكثيرَ عندما نتعامل باستهانة واستخفاف ـ أو برؤية يشوبها القلق والتوجس ـ مع التجارب الإبداعية الجديدة، وذلك لما يمكن أن يؤديه الاهتمام النقدي بهذه التجارب من إثراء معرفي حقيقي للأدب العربي القادر على استيعاب كل الأشكال الجديدة.

وتستند هذه الوجهة المهترئة إلى رؤية سلفية تُعنى بتقديس القديم، وتتغافل عن كون القديم جديدًا في مرحلة تاريخية سابقة، وكون الجديد قديمًا في لحظة تاريخية مستقبلية، إنه التناسل الطبعي بين الأشكال، المحكوم بقانون التطور الأدبي الذي يحفظ لكل سنخ من الأشكال الأدبية مكانًا مرموقًا، مؤمنًا بمفهوم التعايش السلمي الفاعل بينها، فالأشكال الجديدة تكتسب مشروعيتها التداولية من خلال طرح نفسها بوصفها أفقًا جديدًا ينضاف إلى الأشكال القائمة، لا بديلا لهذه الأشكال.

ولا يَعني هذا أن نجنح إلى التعاطف والاحتفاء بأي شكل جديد لمجرد أنه جديد وإلا نكون قد وقعنا في الشَّرك عينه، فالمعيار الرئيس هنا هو الإبداع وما ينطوي عليه من عناصر كالمتعة والرؤية والمفارقة والمجاوزة والجدية..إلخ، ولهذا كان اهتمامنا في هذا المقام بشكل المدونات الأدبية وذلك لما تتسم به من طزاجة التجربة، وقدرتها المتوقعة على بث الحيوية في شرايين النص الإبداعي العربي الكبير، ونضوحها بالجسارة التلقائية الفريدة، وحساسيتها المدهشة التي تخول لها استقبال ردود أفعال المتلقين بصورة فورية، وتناغمها الشائق مع معطيات السياق المحيط المؤمن بدور التكنولوجيا في تحقيق التواصل المفقود بين الأفراد وبعضهم البعض، وبين الأفراد وفعل القراءة.

ولأن النقد في جوهره نبوءة تستلهم مبرراتها من معطيات المتن الإبداعي المُقدَّم، فإن دوافع الرَّهان النقدي على مجموعة **"أرز باللبن لشخصين" لرحاب بسَّام** – والمأخوذة عن مدونتها "حواديت"- تبدو قوية ومتماسكة عندما نلفيها تقدم عددًا من العوالم المكثفة المؤطرة بلغة سردية بليغة وبسيطة في الآن ذاته، متواصلةً بذلك مع القارئ العادي ـ المنفي خارج دائرة اهتمام الكثير من الكتابات الجديدة بطابعها الاستعلائي النخبوي ـ ومحققةً قدرًا كبيرًا من إغواء المتلقي للتعاطي مع رؤاها وفلسفتها، الأمر الذي يتطلّب التعامل معها بحفاوة نقدية توازي ما تمتلكه "رحاب بسام" من شجاعة البوح السافر المعروض بضمير المتكلم دون أن تخشى قيام المتلقي بمحاولته الأليفة في الربط الإلزامي بين ذات المبدعة المرجعية وشخصيتها الورقية الطافحة بالخبرات الحياتية العميقة والتجارب النازقة الشائقة، لتقدِّم رهانها على نجاح رؤيتها المستندة إلى بساطة مُتخَيَّلها.

الوصف ..والاستغراق في الحُلم :

تحتفظ الذات بمساحتها الذهنية الخاصة الممهورة بالختم التقليدي المثير "سري جدًا"، والتي لا تسمح لأحد ـ إلا من يقع اختيارها عليه ـ بمشاركتها إياها، وفي هذه المساحة الرحبة تستعيد الذات فرادتها الإنسانية التائهة وسط صخب الواقع وجلبته، وضغوط الحياة المعيشة بمقتضياتها القاسية، ويشكل الحلم أبرز ملامح هذه الفرادة الإنسانية، فهو يأخذ بيد الذات للنجاة من حمأة الواقع المرير كخطوة بالغة الأهمية لمجاوزة أزمتها.

وفي القصة التالية **(بالأمس حلمتُ بالبطيخ)** تتعرّض البطلة لأزمة، ولا تجد سبيلاً أمامها سوى الاستغراق في حلمها ورسم ملامحه برهافة وصفية بالغة الدلالة، تُعنى بالتفصيلات الدقيقة.

"أتمدَّدُ على سريري في شبه إغماءة رافعةً قدمي على وسادة لتكون أعلى من مستوى جسمي، الدنيا حَرّ.. حَرّ.. حَرّ . يؤلمني الحرُّ جدًا؛ لأنّه يخفِّضُ ضغطي المُنْخفض بطبيعته، وتتورَّم يدي وقدمي من الرُّطوبة، أمارسُ هوايتي المُفضَّلة في ظِلّ هذه الظروف: الحَمْلقة في السَّقف، زيَّنْتُ سقفَ غرفتي بالنّجُوم والزهور الفسفوريّة، كيف نسيتُ الفراشات؟ لماذا لا توجد فراشاتٌ فسفورية بجوار الزهور الفسفورية، على العموم هذا خطأٌ يمكن تداركه، يا رب..يا رب بطّيخة.. وتكون ساقعة يا رب" [(١)].

يصلنا النص عبر عين السارد المُعادِلة للكاميرا بنوعيها الفوتوغرافية والسينمائية، وإن كان الوصف في النص السردي أكثر بلاغةً من الكاميرا ذاتها لاحتفاظه بالكفاءة التعبيرية المجازية المُذهلة التي تعجز عنها الكاميرا "فعندما تكون الكلماتُ في موضع الصورة فهذا لا يعني أن الكاميرا يمكن أن تؤدي دورَ الكلمة... أمّا الصورة التشكيلية

(١) أرز باللبن لشخصين، ص٧.

فتظل صامتة بحاجة إلى من يضع عليها الصوت فتكتسب دلالاتها وسطوتها في الذهن" [1].

ففي بعض الأحيان نجد أنفسنا بإزاء لوحة مرسومة بإتقان يمكننا إعادة رسمها في ذهننا بتجميع تفصيلات الموصوف المنصوص عليها (زيَّنْتُ سقفَ غرفتي بالنجوم والزهور الفسفورية) كما نجد أنفسنا أمام مشهد سينمائي متقن مفعم بالحركة والتوصيف الدقيق لهذه الحركة (أتمدد على سريري في شبه إغماءة رافعة قدمي على وسادة لتكون أعلى من مستوى جسمي)

وعندما يوظف السارد تقنية الوصف فإن غايته تكون إعادة رسم صورة الموصوف ومفرداته الدقيقة سواء أكان الموصوف لقطةً أم مشهدًا كاملاً، وذلك بغية إشراك المُتلقي في فعل الرؤية الذي استبد به الواصف في مرحلة زمنية سابقة ـ مرحلة الرؤية الفعلية ـ ومساعدته على إعادة رسم تفاصيل هذه الصورة. فالوصف "يتأسَّس على الرؤية البصرية الشبيهة بما تلتقطه عين الكاميرا" [2] فهو ـ أولاً وأخيرًا ـ "أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي، ويقدمها للعين" [3] مُعتمِدًا على الرؤية المتاحة من عين الراوي، يقول د/ سيد البحراوي "فمن المعروف أنه يقوم أساسًا على الحواس؛ إذ هي التي تساعد على توسيع مجال الرؤية بإشراك السمع واللمس والحركة بل والشم، وقبل كل شيء الرؤية البصرية، ولكن هذه الأخيرة تظل العنصر الحاسم في عملية الوصف" [4]، إن الوصف هو "محاولة تجسيد مشهدين من العالم الخارجي على لوحة مصنوعة من الكلمات" [5].

---

(١) د/سيد محمد السيد قطب وآخرون، منطق السرد – دراسة ما وراء الحكاية، دار الهاني للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م، ص٩.

(٢) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٨٧.

(٣) د/سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ص١١١.

(٤) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٨٠.

(٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص١٥٥.

وكلما كان الواصف قادرًا على تعيين جزئيات الموصوف بشكل دقيق - يوازي تعيينه الفعلي لها - ازدادتْ فاعليةُ الوصف وقيمته الوظيفية وتحقق إشراك المتلقي في الفعل بشكل أعمق.

وبهذا فإننا نلفي أنفسنا أمام مظهرين من مظاهر حضور الوصف داخل النص:

أولهما: الوصف الساكن ويشبه التصوير الفوتوغرافي في نقله لمعالم المشهد السردي وهو يتميز بالطابع السكوني.

ثانيهما: الوصف المسرود/ السردي، ويشبه التصوير السينمائي؛ حيث يتم تركيب تلك المشاهد الأُحادية لتكتسب طابع التكامل النصي وما يأطره من حالة حركية.

ويقرّب الوصف المسرود/ السردي بصورة لافتة بين الوصف والسرد ويحطم المعايير المؤسِّسة للطابع الإشكالي المهيمن على علاقتهما، حيث إنه "يقصي ملفوظات الكينونة... والصفات التي تُعتبر من أدوات الوصف المخصوصة، ويحل محلها ملفوظات الفعل، ومن شأن هذا النمط من الوصف أن يخفف حدة التغاير النصي".. فالمقابلة بين الوصف والسرد ليست جلية بما أنهما يستخدمان التراكيب النحوية ذاتها" [(١)].

ويسهم الوصف السردي الذي تفتتح به الساردة نصها في تفعيل الإحساس بالأزمة التي تتعرض لها، فالذات الواصفة تدرك بفطنتها البصيرة أن المتلقي ربما نظر إلى معاناتها مع الحر باستهانة، فسعتْ - بمعاونة الوصف - إلى تجسيد أزمتها، وكأنها تصرخ بصوت زاعق "إن أزمتي مهما بدت بسيطة وهامشية بالنسبة إليك أيها المتلقي فإنها تحتاج منك أن تشاركني إياها، فأزمتي أزمتك وإن لم تكن واعيًا بذلك" إنها دعوة مفتوحة للمشاركة باستخدام حركة العين لإعادة تكوين

---

(١) محمد نجيب العمامي، في الوصف ــ بين النظرية والنص السّردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس الجديدة، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م ص٨٠.

عكسي لحركة الكاميرا المُسجِّلة للمشهد البصري بحيويته الحركية ومعطياته التشكيلية الحاضرة في الزمان والمكان معًا.

فالبطلة تسعى إلى استمالة المتلقي عاطفيًا عبر عزفها على البعد الإنساني لديه بمشهدها المؤلم وهي ممددة على السرير غير قادرة على القيام بأي فعل في مرحلة ما بين الصحو الإجباري المرهق والنوم المُتَمَنَّى البعيد، ولكنها لا تكتفي بالوصف فتستعين بالصوت الزاعق- لتصبح الصورة ناطقة ومتحركة- لتعلن للمتلقي مبررات شعورها بالأزمة، وكأنها تستدعي نظرة التشكك لدى المتلقي وتحاول- عبر استحضار القارئ الضمني- أن تحقق ضمانًا فنيًا على تعاطفه معها ومشاركته لها في أزمتها بخلق مشهد سوداوي محبط يؤزِّم الأزمة ويضاعفها، ويجعل من الحر كائنًا شرسًا لا يرحم ضعف المرأة ومرضها المزمن فيواصل ضغطه عليها دون رحمة أو كلل (الدنيا حر.. حر.. حر. يؤلمني الحر جدًا لأنه <u>يخفض ضغطي المنخفض بطبيعته،</u> وتتورم يدي وقدمي من الرطوبة)

إن الواقع لا يحقق للذات الراحة الكافية ومن ثم يكون من الطبعي أن تلجأ إلى الحل الآخر، وهو الانسحاب من الواقع وتأسيس واقع افتراضي عبر استدعاء الحلم بكل ما يملكه من شاعرية يعد مركزها نسج خيال الذات لخيوطه المخملية الرائقة، فهو توقيف لزمن الألم وتمديد لزمن الأمل والمتعة، وهو السر الذي تعلّمته الذات (أمارس هوايتي المفضلة في ظل هذه الظروف: الحملقة في السقف) فقد اعتادت على اللجوء إليه عند كل أزمة تتعرض لها.

ولأن هناك دائمًا منطقة مشتركة بين الحلم والواقع فإن الذات تنطلق من معادل الواقع داخل النص، حجرتها- التي لم تحقق لها الاسترخاء المطلوب- الموازية للعالم الذي لم يحقق طموحها، وتختار السقف لتمارس عبره فعل القراءة، قراءة التفصيلات الصغيرة وفق رؤية تأملية عميقة، ومن هنا جاء اختيار المصدر (الحملقة) وما ينطوي عليه من

تشديد على التعمق في الرؤية متناغمًا مع رغبة الذات في مساءلة الواقع قبل مفارقته، والمفارقة تعني المجاوزة المتعالقة دومًا بالتخوم، ومن ثم يكون السقف نهاية حدود الغرفة الواقعية ومؤشر تجاوز الواقع البغيض بكل ما تحمله الكلمة من دلالات عميقة تسمح بانفتاح دلالي مذهل، فالسقف يرتبط في السياق التداولي بالطموح الخالي من السقف، فالسقف عائق يقف بين الذات وحلمها، لذلك كان عليها أن تنتهكه، متخذة وضعية الاسترخاء على السرير، وهي الوضعية التي تمكِّن من انفتاح زاوية الرؤية لترى في السقف ما لم تره من قبل، فالذات تتنبّه فجأة أن السقف ينقصه شيء مهم، فعلى الرغم من أن البطلة هي التي رسمت لوحتها وأسّست السقف فهي تكتشف أنها نسيت أن ترسم الفراشات، لكي تكتمل الصورة المثالية، فالزهورٍ دون فراشات تقدِّم صورة منقوصة، فالذات تدرك أن حياتها ينقصها شيء مهم، ينقصها المغامرة والحيوية والنَّزق المُعادل للفراشات بطابعها الحركي الجميل، وتنقلاتها المذهلة وهروبها الدائم من يد المحاولين تقييدها في شباكهم البغيضة، فالزهور مهما بدت جميلة فهي ساكنة، والواقع مهما بدا مشبعًا لطموحات الذات فإن إعادة مساءلته تكشف أن به ثُلم في حاجة إلى الرتق، ولكن الأمر يحتاج إلى التأمل والتبصّر الذي قامت به الذات.

ويبقى للون دوره في اللوحة الوصفية المقدمة من لدن الساردة فالفراشات تتلون باللون الفسفوري ذي الخصوصية الذي يتجاوز عتمة الظلام، والحلم الحقيقي هو الحلم الذي يتذرع بالقوة والقادر على الصمود في مواجهة الواقع وشراسة قوانينه وإظلام لياليه.

فاللوحة الوصفية تقول كل هذا - وربما أكثر - ولكنها تقوله للقارئ الواعي القادر على ترجمة إشارتها إلى شكل بصري مفعم بالمعاني والدلالات التي ينتجها المتلقي بمشاركة النص، مرفودًا بموقعه الأيديولوجي وحساسيته الفنية وقدرته على استشراف البيان الجمالي ذي

الطبيعة المعقدة والبالغة الاتساق ليستدعي التجربة الإبداعية بمستوياتها العقلية والوجدانية والفنية.

تنتقل الذات بعد ذلك من مرحلة الإرهاص الحلمي إلى الحلم بكل ملابساته ـ بعد أن هيّأت أفق انتظار المتلقي لاستقبال الحلم ـ وإن بدت بسيطة، ولكنها مدهشة بتفصيلاتها الوصفية بالغة الطرافة والناضحة بقدرٍ عالٍ من الجسارة التعبيرية الطفولية، تقول:

"كم سيكونُ رائعًا لو عملتُ في مجال بَلالين الصَّابون: أجلسُ على دكّة خشبيّة ظليلة، وأمامي صندوق خشبيّ عليه جردلٌ كبير، وأكوابٌ بلاستيكية، وقطع من خرطوم بلاستيكيّ، يأتي الأطفالُ ساعة العصاري ليشتروا مني أكواب الصابون، المَخْلوط بقليلٍ من السِّبرتو، فهو الذي يجعل البلالين ملونةً، هذا هو سرُّ الصنعة، ولذلك يأتي الأطفالُ ليشتروه مني دونًا عن باقي بائعي البلالين، أحذَّرهم من شُرب الصابون أو السِّبرتو؛ لأن ذلك سيجعلهم لا يستطيعون أكل الأيس كريم أو الجيلي طَوال حياتهم، يسدِّدون ثمنَ البلالين بِشُقَقٍ من البطيخ، أقضي الصيفَ كلَه في بيع البلالين وأكلِ البطيخ على الدّكة"[1].

يصلح النص السابق بامتياز أن يكون سيناريو لمشهد سينمائي ناجح، بداية من العناية الفائقة بتفصيلات الأشياء الحاضرة في المشهد (دكة خشبية، شجرة ظليلة، صندوق خشبي، جردل كبير، أكواب بلاستيكية وقطع من خرطوم بلاستيكي) فالأشياء لا تحضر منفردة بل مجاورة لنعتها المحدِّد لماهيتها من نوع ولون وحجم وشكل...، وعندما تتآزر الأشياء يتكوَّن المشهد السينمائي الذي لا ينقصه سوى بث الحيوية في شرايينه، وهو الأمر الذي يتم عبر الوصف السردي التالي للمشهد السابق؛ فهناك الأطفال بوجوههم البريئة ولون الشمس ينطبع على

---

(١) أرز باللبن لشخصين، ص٧..

جباههم المبللة بعرق اللعب الرائق ويلمع في عيونهم اللاهثة خلف المتعة، يقفون في مواجهة البطلة يسألونها أكواب الصابون التي يصنعون بها بالوناتهم الصابونية الملونة بفعل السبرتو الذي تضعه البطلة الحالمة في الصابون السائل، وعندما يبدءون في ممارسة ألعابهم الطريفة يأتي صوت البطلة بحنو الأم ليقدم النصيحة المجاوزة للغة المصالح، فتحذرهم - بلهجة تغازل عقليتهم الطفولية وتعكس الوعي العميق للذت باهتمامات الأطفال - ألا يشربوا الخليط لأنه سيحرمهم أكل الأيس كريم أو الجيلي المحبب إليهم.

نلاحظ هذا الاستغراق الشديد في تفصيلات المشهد المنتمي إلى الواقع الافتراضي للذات، وهو ما يعكس رغبة الذات الحقيقية في تأسيس هذا الواقع، وتصدير حلمها للمتلقي بكل تفصيلاته، ويعتمد الاستغراق في الوصف على مفهوم "**الاستقصاء**" الذي يعني تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف، مفيدًا من عمليتي "**الترسيخ**" و"**تحديد المظاهر**"؛ وتعني الأولى استهلال المقطع الوصفي بذكر مرجعه، أي بتسمية موضوعه، وهي عملية يربط بفضلها الموضوع/العنوان الذي هو اسم من أسماء اللغة بما هو ثقافي مشترك بين الواصف والموصوف له، فعندما نقرأ عبارة (كم سيكون رائعًا لو عملت في مجال البلالين) في بداية المشهد السابق فإننا نستحضر خصائص وعناصر بعينها نتوقّع أن نجدها في سائر المقطع وهي التفصيلات الخاصة باشتغال البطلة بمهنة بائعة بلالين الصابون، وتفيد عملية الترسيخ في التمهيد للوصف التالي لها بتوجيهها أفق انتظار المتلقي صوب قرائن الموضوع المُسمَّى، كما تلعب دورًا في إعادة توحيد مفردات الموصوف وشدّها إلى بعضها البعض، فالمتلقي وهو يستعرض (دكة خشبية، شجرة ظليلة، صندوق خشبي، جردل كبير، أكواب بلاستيكية، وقطع من خرطوم بلاستيكي) سيظل على وعي كامل بأنها ليست سوى عناصر متعاضدة للموصوف

الرئيس (مشهد بيع بلالين الصابون) ومِن ثمّ يظل ينشئ صورة الموصوف في مخيلته تدريجيًا دون أن يؤدي الاستغراق إلى نسيان الموصوف الرئيس، الأمر الذي يضمن للمشهد تماسكه.

وتتراتب على العملية السابقة، عملية "تحديد المظاهر" ومعها يبدأ الموصوف الرئيس في التفرّع مما يزيد من تعقيد عملية الوصف وتشعّبها، والمقصود بالمظاهر هو خاصيات الموصوف وعناصره، وذلك من خلال إبراز خاصياته وتجزئته.

ويأتي ختام المشهد صادمًا للمتلقي عندما يكتشف أن المشهد كله لم يكن سوى إرهاصًا ضروريًا لحلم الذات الحقيقي المتناغم مع طموحها والمُعالِج لأزمتها والمُكَمِّل للنقص في واقعها المعيش، أنه شقق البطيخ، القادرة على هزيمة حر الصيف، فبطلتنا حلمها صغير، فعبر حلمها تنسلّ من شقتها الحارة لتعيش مستمتعة في شقق البطيخ.

ولأن الساردة تسعى إلى استقطاب القارئ العادي، فتمنحه النهاية المحببة إليه، حيث يتحقّق الحلمُ البسيط وتنال البطلةُ ما كانت تصبو إليه من بطيخ أحمر، ولكنها تناله عبر وسيط خارجي:

" أفتحُ البابَ لأجده أمامي بتعبيرٍ في مُنتهى الجدية (كل الناس بتقول إنها بتحبّك، لكن أنا الوحيد اللي جبت لك بطيخة ساقعة)، أشُبّ على رجْلي لأطبع قبلة على خده، وأسحبه من يده للمطبخ. أقسِّم البطيخةَ نصفين، وأعطيه نصفَها الآخر. أفتحُ بابَ الثلاجة ونفترش البلاط البارد أمامها ونأكل البطيخ بمغارف الآيس كريم

- **أنا كنت في السرير باحلم بالبطيخ.**
- **ليكي عين بعد كده تقوليلي إني مش فارس أحلامك؟**
- **لأ ماليش..من هنا ورايح إنت فارس أحلامي..البطيخية"** [1].

---

(١) السابق ص٨.

إن الزوج هنا يتلبّس روحَ "عنترة" الشخصية الواقعية ذات الأفق الأسطوري، ويتناص مع مغامرته الذائعة الصيت في بلاد النعمان ليجلب "لعبلة" مهرَها من النُّوق الحُمر لكي يضمن التواصلَ الأبدي معها، وليؤكد أن المُحِبّ هو من يبذل لا من يتغزّل فقط، فالزوج يقدِّم برهانَ حبه، البطيخ الأحمر المعادل لنوق عنترة الحُمر، ويأتي موقف المرأة مُنسجمًا مع الحدث الرومانسي المشحون بالطرافة والفكاهة، فكما أعادت الذات اكتشاف واقعها باحثةً عن البديل في الحلم، تعيد اكتشاف شريك حياتها، فتقدّم مشهدها الوصفي الختامي وهما يشتركان في أكل البطيخ، فيتشاركان المتعة، ويتقاسمان الحلم.

لقد بات عصر الفوارس حلمًا، مضت أيام فارس بني عبس، الذي يمزق الأعداء من أجل الحب والحرية، من أجل أن يعترف به الأب والعم، من أجل أن يتساوى الأبيض والأصفر والأسود، من أجل أن يظفر بالقلب الذهبي لابنة العم الغالية.

الفروسية التي تنشد المساواة، الفروسية التي تستلهم إبداعها من امرأة وحيدة ملهمة انتهت، وتحسرت النساء على زمان عنترة الذي ولى، ورضيت امرأة الواقعية بالرجل الذي يحمل البطيخة، وهو يدخل على أهل بيته عائدًا في وهج العصر من عمله الحكومي الذي يكاد يكفيه، ولكنه يحقق له الأمان والاحترام، ويصنع له في قلب شريكته وأبنائه صورة ذهنية مثالية للرجل المصري، ومضت أيام الرجل ذي البطيخة، وأصبحت الواقعية التقليدية ذكرى رومانسية، تتمنى النساء عودتها في أيام الفقد والوحدة، في زمن العزلة خلف الجدران في انتظار الآتي المجهول، الزوج العصري الذي يرفض العطاء والتضحية، فلا هو قادر على أن يأتي بالنوق الحمر ولا هو يستطيع شراء البطيخة.

إن الكاتبة تلتقط من تجربة خاصة خيطًا تقرأ به الواقع والتاريخ، من منظور أنثوي يتمتع بعين تلتقط الجمال في الوصف، وروح تجيد

التعامل مع الشفرة الثقافية، وعقل نقدي يزيح الغبار عن الصورة لنرى ملمحًا من حقيقة واقعنا.

الوصف...ورهافة الحسّ الأنثويّ :

" سيظل النص الأدبي بوصفه جملة مختارات موضوعية وأسلوبية ثابتًا بغض النظر عن التصنيف الجنسي لمُبدِعه سواء أكان رجلاً أم امرأةً" ربما ترضي هذه العبارة غرور المرأة - والمتعاطفين معها - الساعية إلى ترسيخ مبدأ المساواة مع الرجل، متناسية أن المساواة لا تعني التماثل، فلكل منهما إمكاناته الخاصة النابعة من خصوصيته الفسيولوجية والنفسية، بالإضافة إلى ملكته الإبداعية، ونتأكد من هذا التمايز الضروري عبر متابعتنا لاختيارات الكثير من المُبدعات، ومنهم "رحاب بسام" التي نجد الحس الأنثوي المرهف يغلب على اختياراتها التي يصعب أن نجد نظيرًا لها عند الرجل.

ففي القصة التالية التي تحمل عنوان **(أعماق أعماقي)** نجد الساردة تُعنى برصد مفردات حقيبتها بلغتها الوصفية المتأنّية، هذه المفردات التي تظل مُتعالقة بالخصوصية الطبعية لذات المرأة، نتابع..

" **اليوم أحمل حقيبة من الجلد بنية اللون، عليها نقوشات إسلامية.في حقيبتي اليوم أحمل التالي: نوته صغيرة أكتب فيها.والكثير من قصاصات الورق اللاصقة الملونة.. أحمل مناديل ورقية وأخرى مبللة، زبدة كاكاو بطعم الفرولة.. مشغل أم .بي.ثري، وسماعات .. عدة خياطة صغيرة للغاية .. مفاتيح منزلي في سلسلة نحاسية..مفاتيح سيارتي في سلسلة بها عروسة "بابل جم" مكتوب على الفستان الذي تلبسه Party Animal .. مرآة صغيرة وأحمر شفاة يلائم ما أرتديه اليوم ..لبان بدون سكر..أقراص للصداع، قطرة للعين، كريم للجروح..هاتفي المحمول وسماعته.. نظارة الشمس.. حافظة صغيرة جدًا بها بطاقات عملي.. أما حافظتي فلونها أزرق سماوي هادئ عليها زهور قليلة ودقيقة من الخيوط الوردية والصفراء الفاتحة"** (١).

---

(١) السابق، ص٣٠.

عندما يكون الواصف ساردة فإن تكثيف رصد مفردات الحقيبة بكل تفصيلاتها الدقيقة يبدو متوافقاً مع مبدأ تحقيق مقبولية المشهد بالنسبة للمتلقي، وذلك من خلال ما يوفّره للمشهد من مصداقية.

وتتحقّق المصداقية عندما يقدّم الراوي ـ الطرف الأول من العملية السردية ـ ما يقنع المتلقي ـ الطرف الثاني من العملية ـ بواقعية المشهد المُتخيل وتماسه مع نظيره المرجعي ومطابقته لمعارفه السابقة، فالمتلقي لا يواجه المشهد "وهو خالي الوفاض وإنما يستعين بتجاربه السابقة، بمعنى أنه لا يواجهه وهو خالي الذهن، فالمعروف أن معالجته للنص المُعالَج تعتمد ـ من ضمن ما تعتمد ـ على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمّعت لديه كقارئ مُتمرِّس، قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب السابقة له قراءتها ومعالجتها" [1]، فالمتلقي "بوصفه مشاهداً أو ناظراً إلى عالم واقعي، يفسّر ما يحدث على نحو يماثل كثيراً ما نفعله نحن في الحياة الاعتيادية مُلائِماً بين الأحداث والشخصيات والحوافز"[2]، فالمعيار الذي تستند إليه مصداقية المشهد معيار خارجي في مستواه الأول، فالمصداقية ـ كما يعرّفها برنس ـ هي "نوعية النص الناتجة من مدى مطابقته لمجموعة من أعراف الحقيقة التي تعتبر خارجة عنها، والنص يملك القليل أو الكثير من المصداقية بالاعتماد على المدى الذي يتطابق فيه مع ما يعتبر أنه الحالة" [3].

وترسِّخ أنثوية العين الراصدة لمصداقية المشهد بإثبات انتماء الساردة إلى جنس النساء بحسهن المرهف المهتم بالتفاصيل والأشياء البسيطة التي لا ينشغل الرجل برصدها بحكم عدم انتمائها إلى مجال حاجاته

---

(١) محمد خطابي، لسانيات النص ــ مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ص٦١.

(٢) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م. ص٢٠٦.

(٣) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص٢٣٤.

واهتماماته، وترسّخ وهو ما يتوافق مع البُعد التوثيقي الذي يمثل أحد العناصر المهمة في المنظومة الفكرية للذات العربية المُتلقية للمشهد، فلا شك أن المتلقي المُتأثّر بهذا الفكر التوثيقي سيكون أكثر اقتناعًا بالمشهد عندما يتحقّق من وصوله إليه عبر رؤية أحد المشاركين فيه "فالشهادة على وقوع الحدث أو المشاركة فيه، يعمل على تقديم دليل مقنع على صدق الأحداث، اعتمادًا على أن خير من يروى الحدث هو من يشارك في صنعه أو يشهد وقوعه، وهذه الخصيصة ليست من وسائل الإقناع الروائية التي ترتبط بفن الرواية، بل هي وسيلة قديمة، كان القصاص القديم يستخدمها في الإيهام بصدق روايته حسب المفهوم التوثيقي التاريخي للصدق" [١].

فهذه الصورة البصرية الدقيقة لمفردات الحقيبة لا شك أنها ستكون موضع اختبار عندما يبدأ المتلقي في طرح تساؤله على النص حول الآلية التي قيّضت للبطلة الساردة رصد مفردات الحقيبة بهذه الدقة المُعايَنة في المشهد السابق، وسرعان ما يأتيه الجواب من أن هذه الدقة تفسّرها ملازمةُ البطلة للعناصر المصوَّرة من خلال ممارساتها اليومية واقترابها الشديد منها.

وتبدو البطلة متعمدة التأكيد على الطابع النسوي للأشياء، ويتبدّى هذا بوضوح عندما تبدأ في رصد الأشياء المشتركة بين الرجل والمرأة، فتقوم بعملية تأنيث لهذه الأشياء عبر ردفها بعبارة تنفي الطابع الذكوري عنها وتؤكد البعد الأنثوي الطافح، فالمفاتيح يستخدمها الرجال والنساء ولكن عندما تكون المفاتيح متعالقة بسلسلة بها عروسة (مفاتيح سيارتي في سلسلة بها عروسة "بابل جم" مكتوب على الفستان الذي تلبسه **Party Animal**) فعلينا أن نجزم أنها مفاتيح نسائية، وعندما تكون حافظة النقود موصوفة بهذه الصفات اللونية المميزة للمرأة (أما

---

(١) د/عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.ص١٢٤.

حافظتي فلونها أزرق سماوي هادئ عليها زهور قليلة ودقيقة من الخيوط الوردية والصفراء الفاتحة) فعلينا أن نؤكد أن صاحبتها أنثى تتمتع برهافة حسية تجاوز عملية الرجال ونفعيتهم المهتمة بكون الحافظة جلدًا طبعيًا أو صناعيًا.

ويتأكد انتماء النص لذات المرأة عندما تأتي نهاية النص حاملة للطابع النسوي التقليدي الممثل في الرغبة الملحة في الاحتفاظ بالشباب، وعدم الاعتراف بتقدّم العمر، بحيث يغدو توقيف الزمن عند مرحلة الشباب حلمًا تسعى النساء كلهن إلى تحقيقه:

"... قصاصة ملونة صغيرة كتبتْ لي مها عليها اسمي ولوّنته وكتبتْ حوله: (بحبك يا مجنونة- ملكة مُتوَّجة والله) وعلى جيب داخلي في حافظتي مُلصق صغير مكتوب عليه (لا تكبري أبدًا)" [1].

وتأتي قصة **(مُرسي اتهزم يا رجّالة)** ليؤكد أن رقة مشاعر المرأة تلعب دورًا حيويًا في رؤيتها للأشياء، فإذا كان المرئي ثابتًا فإن منظور الرؤية يتغيّر ومِن ثمّ النص بوصفه ترجمة مباشرة للمنظور...

" أعود من عملي وأفتح باب المنزل فأجد مُرسي واقفًا بثبات وتنبه أمام الباب... يراودني شعور غير مريح أنه أمضى اليوم كله واقفًا هكذا.. يظهر عليّ الاهتمام (طيب قولي .. هم عملوا فيك إيه؟).. أتعاطف معه وأربت عليه فيمسح رأسه في كتفي ويزوم في هدوء. أعرف من أمي أنه كان يلعب في الحمام..حتى فتحت أمي باب الحمام فجأة فاصطدم الباب بالسلم فوقع السلم على حنفية الحوض فانكسرت وانفجرت المياه في كل مكان وبالتحديد في وجه مرسي.. ومما زاد الطين بلة أنه عندما وقع السلم عَلُق الباب، ولمدة خمس عشرة دقيقة لم يتمكن أحد من دخول الحمام أو غلق المياه أو إنقاذ مرسي من الجري الجنوني في كل مكان في الحمام" [2].

---

(١) أرز باللبن لشخصين، ص٣٢.

(٢) السابق ص٦٢.

هل من الممكن أن يلتفت الرجل إلى هذه الحالة الفريدة من التعاطف الممتع مع القط، تبدو الإجابة بالنفي أقرب إلى الواقع، إنها حساسية المرأة المرهفة التي تمكِّنها من التقاط المشاهد الخاصة الأقرب إلى طبيعتها الهادئة في ظاهرها المثيرة في أعماقها، فالقط يتعرّض للأزمة التي كادت أن تودي بحياته، تلك الأزمة التي عبر عنها الوصف في إطار قالب مثير من المغامرة التي تدرع بالبعد الدرامي، فالعوامل كلها تجتمع لتؤزم موقف القط فالباب يُغلق والسلم يسقط والماء يتدفق، ويبقى مُرسي في مواجهة الخطر الذي لا يزول الإحساس به فور انتهاء الأزمة، بل تتضاعف المعاناة في لحظات التذكّر، فيستدعي العقل السيناريو الأسود البديل فينقبض القلب وتدمع العين ويبحث الجسد عن ملاذ آمن (**دخل غرفتي وطمر القطُ نفسه وسط أغطية سريري ورفض أية محاولة للصلح**)، وتبقى رهافة المرأة موجهة لاستراتيجية النص المؤسسة على تقنية الفلاش باك، فالموقف انتهى بالفعل ولكن إحساس المرأة التي دخلت البيت فشعرت بتغيير ملحوظ في حالة قطها، وبدا النص في حاجة إلى تفسير شعور المرأة المبهم، فجاء صوت الأم ـ المحمول عبر صوت البطلة ـ ليقدِّم الحدث التفسيري المؤيد لإحساس البطلة والنطوي على اعتراف صادح بقدرات حاستها السادسة المشدودة إلى عالم غيبي من المشاعر المرهفة والعقلية المميزة.

غير أن هذا الحنو يبدو مُخفيًا لقدر كبير من الشماتة، ولكنها ليست الشماتة في "مُرسي" القط، ولكن في "مُرسي" الرجل ـ أو بالأحرى رمز كل الرجال ـ المتستر لغويًا تحت مسمى القط، وهو ما يتناغم مع بنية العنوان ـ عتبة النص الأولى ـ فالعنوان لا يستدعي الاسم المفرد فقط بل يقرنه باسم جنسه الجمعي (مُرسي / رجّالة) وكأن الهزيمة ليست موجهة إلى الذات الفردية بقدر توجهها لجماعتها، المستدعاة عبر أداة النداء (يا) ليشهدوا هزيمة أحد أفرادها، خاصة عندما يأتي اسم القط مشحونًا بدرجة عالية من التمييز الذكوري بخشونته الواضحة (مُرسي) ـ

غير المألوفة بالنسبة لأسماء القطط المتداولة ـ فتكون الهزيمة أفدح ونبرة الشماتة أعلى، وبخاصة والهزيمة جاءت على يد "الماء" بصيغتها المؤنثة المُضاعفة للسخرية، فمُرسي لم يستطع أن يحقق لنفسه "الرسو" المطلوب في مواجهة أمواج الماء المتفجرة في الحمام.

إن رهافة الحس الأنثوي لا تنفي شراسته الناعمة، تلك الرهافة التي هزمت الرجال الأشداء، وقوضت الممالك، وحفظت في الضمير الجمعي تحذيرًا زاعقًا من دهاء المرأة وكيدها.

الوصف..وتعدُّد القيم الوظيفيّة :

عندما نتحدث عن حاجة النص الملحة للوصف فهذا يعني أن الوصف ينهض بمجموعة من الوظائف التي تكسبه قيمًا وظيفيّة ـ تتحقق عبرها جمالياته ـ نلخصها فيما يلي:

١- **الوظيفة السّردية:** وهي وظيفة تختص بإنشاء العالم السردي وتنظيمه على نحو يحقّق أغراض الراوي، ويضمن في الوقت نفسه تقبُّل المتلقي للمسرود، واقتناعه به، وتفاعله معه، وهو ما يتم من خلال توافر مجموعة من الوظائف الفرعية وأهمها:

- ***الوظيفة الإخبارية:*** وهي الخاصة بتنمية مسارات الحكي، وذلك من خلال ما يقدّمه الراوي العين من معلومات تظل تتدفّق على مدار النص عبر توالي المشاهد السردية "وهي وظيفة ملازمة لكل وصف، فالوصف دومًا بث معرفة واكتسبها" (١).

  وقد تتعلّق هذه المعرفة بالعالم السردي وعناصره من شخصيات، وأفضية زمانية ومكانية، وقد تتعلّق بخاصيات الموصوف وعناصره.

  وتتحوّل هذه الوظيفة إلى وظيفة تعليمية محضة، عندما تكون المعلومات المُقدَّمة من لدن الراوي الواصف معلومات جاهزة لا ترتبط بشكل حيوي بسير الأحداث، ولا يملك المتلقي إزائها إلا

(١) العمامي، في الوصف ص١٨٥.

أن يقبلها كما هي بوصفها نوعًا من اكتساب المعارف الجديدة التي تزيد من رصيده المعرفي، وأبرز نماذج المشاهد المُحقِّقة لهذه الوظيفة التعليمية مشهد رؤية مفردات الحقيبة، حيث يقدِّم المشهد معلومات دقيقة ـ خاصة بمكونات الحقيبة النسائية ـ لا تتاح معرفتها للمتلقين الذكور كافة.

وقد تتجاوز الوظيفة الشكل التعليمي وتصير أقرب إلى الشكل التمثيلي أو التصويري، الساعي إلى تطوير قدرة المتلقي ـ المتعاطي لها ـ على مُقاربة النص مقاربة تتماس مع أهداف الراوي وأهمها الإيهام بواقعية الحدث وذلك من خلال نوعين من المعلومات؛ الأول: يختص بالعناصر الكبرى التي تؤسّس شكلاً حكائيًا هندسيًا تتخلّق الأحداث فيه عن طريق تفاعل الشخصيات مع بعضها في إطار فضاء مكاني خاص وفضاء زماني محدد، والثاني: يختص بصورة الموصوف الرئيس من خلال "الاعتناء برسم الأشكال والألوان والأحجام والأبعاد والدوافع وغيرها، رسمًا ينزع إلى الدقة الموضوعية فيحمل القارئ على الاعتقاد في أمانة الوصف الواقع" [(١)]، كما عاينا عند استغراق الساردة في الوصف.

- ***الوظيفة التفسيريّة:*** وهي صنو الوظيفة السابقة وتختص بتحقيق التعالق السببي والتراتب المنطقي للمشاهد، وبالطبع لا يتم التفسير بشكل مباشر، بل تفسّر المشاهد بعضها من خلال الفعل التنظيمي الذي يقوم به الراوي من تقديم لبعض المشاهد وتأخير لبعضها، "فالوصف يؤكد معرفة سابقة ويوضحها ويدققها"[(٢)] ويمثل مشهد ملاحظة البطلة للحالة المتوترة للقط مُرسي، ثم تفسير الأم لهذه الحالة عبر سرد وقائع الأزمة التي تعرض لها القط نموذجًا جيدًا لهذه الوظيفة.

---

(١) السابق ص١٨٨.

(٢) السابق ص١٨٨.

- ***الوظيفة الإدارة:*** وهي الخاصة بتنظيم المشاهد المنطوية على المعلومات، التي تؤمّن التسلسل المنطقي والدرامي للأحداث، وتضمن تماسك النص وتناغمه وتنشر الحيوية في شرايين المشاهد.

٢- **الوظيفة الانفعالية:** وهي المُتعلّقة بالإشارات التي يقدّمها الراوي العين والتي تشي بانفعاله بالمرصود، وأول هذه الإشارات هو المشهد ذاته واختيار الراوي العين له، فعندما يختار الراوي مشهداً مُحدداً دون سواه من المشاهد ويبعثه من خدر الذاكرة ويعيد بثه للمتلقين، فذلك لا لشيء سوى لتأثره به حيث إن "الذاكرة لا تستبقي إلا الحاسم المصيري الذي انتقش بصورة إرادية أو غير إرادية" [(١)]، فالحرية التي يمتلكها الراوي العين في الاختيار. "فالوصف قائم على الاختيار، اختيار الموصوف والمنظور والمعجم، وهذا الاختيار بصمة من بصمات الذات الواصفة وأثر من آثرها"[(٢)] بالإضافة إلى مشاركته في وقت سابق في الأحداث يبرز العلاقة العاطفية بين الراوي والمشهد، يقول جنيت "إنها تلك الوظيفة التي تتناول مشاركة السارد بما هو كذلك في القصة التي يرويها، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها، إنها علاقة عاطفية حقاً"[(٣)]، ومن أبرز العلامات النصية دلالة على انفعال الراوي العين الإيجابي بالمرصود. وهو الانفعال الذي يتم تصديره إلى المتلقين. "الاستغراق في الوصف"، و"الاهتمام بإبراز الأبعاد الجمالية للموصوف دون أبعاده السلبية"، "وتغريب الموصوف". "ويقصد من التغريب النظر إلى الأشياء برؤية جديدة"[(٤)]. عبر إقامة علاقة بينه والعديد من العناصر الشبيهة، وكأنّ الراوي العين لا يقرب بين الشيء الموصوف والمرجع الواقعي وإنما يباعد بينهما مُتعمِداً ليخلق منه موصوفاً غير مألوف(كرؤية القط من زاوية المرأة المتعاطفة) (وتحويل الحقيبة إلى عالم ثرّ يجمع بين المتناقضات).

---

(١) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.ص٨٧.

(٢) العمامي، في الوصف ص٢٠٠..

(٣) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص٢٦٥.

(٤) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصص ص٦٩.

٣ - **الوظيفة الأيديولوجية:** وتختص بمنظومة القيم التي تشكّل الخلفية الفكرية للراوي العين، والتي يشحن بها المَشاهد بهدف نقلها إلى المتلقي، حيث "يجمع الدارسون اليوم على أن النص ملفوظًا وتلفظًا متجذّر في الأيديولوجيا، وأنه لا يكتفي بأن يكون، بل يُستخدم وسيلة إلى شيء ما، وأن ينتج الأيديولوجيا وتنتجه" [(١)].

وتتبني المنظومة القيمية في ذهنية المُتلقي بشكل مُتدرّج عبر استقباله للمشاهد وما تنطوي عليه من رؤى فكرية عميقة تتشكّل نصيًا بصورة غير مباشرة ـ دون استخدام ملفوظات مشحونة قيميًا، وباعتبار أن المشاهد الموصوفة حمّالة لاختيارات الراوي الأيديولوجية ـ من خلال ما تعكسه المشاهد من نتائج إيجاببية تحقّقت للبطل نتيجة التزامه بتلك الرؤى الفكرية.

وتتمثّل الخلفية الفكرية الساردة ـ كما بدت نصيًا ـ في الدعوة إلى ضرورة إعمال الحواس لاكتشاف البنية العميقة للموجودات الحياتية (كالسقف، والقط، وحقيبة المرأة) التي لا نُعنى كثيرًا بالتأمل فيها على الرغم من تعاملنا الدائم معها، وهو ما يؤدي إلى انفتاح آفاق معرفية جديدة، وإعادة قراءة الموجودات وكأنّ هذه الوظيفة تحيل المَشاهد المُصوَّرة إلى ذات الراوي أكثر من إحالتها إلى ذات الموصوفات. فالممارسة الوصفية تعكس المنظومة الذهنية للواصف "وقد تكون مرآة للقيم المطروحة في العالم الحكائي" [(٢)].

٤- **الوظيفة الرمزية:** وتتعلّق بالمعاني البعيدة الخافية التي يضمّنها "الراوي العين" مشاهده، فهو يستغل المشاهد في تقديم معلومات مباشرة تمثّل البنية السطحية، لكنّه في أثناء ذلك يقول أشياء أخرى بصفة ضمنية، وبالطبع لا تتفعّل هذه الوظيفة وتحقّق فاعليتها سوى بمشاركة

---

(١) العمامي، في الوصف ٢٠١.

(٢) السابق ص١٧٧.

المتلقي الذي يلعب الدور الرئيس في اشتغالها، بممارسته دوره التأويلي، فالمشاهد تزوّد المتلقي "بقرائن تفهم بصفة ارتدادية، ومن شأن هذه القرائن تغذية نشاط القارئ التأويلي"[1]، فعبر هذه الوظيفة يشترك المتلقي في إنتاج دلالة النص بوصفه ـ أي المتلقي ـ بنية نصية مندمجة تحقق للنص انبناءه لأن النص يفترض متلقيه كشرط حتى يحقق غايته التواصلية وإنتاجيته الدلالية، فالنص يقيم "علاقات متعددة الأقطاب متفاعلة بين عناصر أساسية في انبنائه وتأكيد خصائصه، والتي تتحوّل إلى سلطة تضمر متعة تخيلية جاذبة، مؤطّرة بقطبين مُتفاعلين، حددهما الدارسون في القطب الفني، الذي يمثّله نص المؤلف، والقطب الجمالي وهو الإدراك الذي يحقّقه القارئ في تفاعله مع النص"[2]. كتأويلنا للفراشات بالأحلام المفقودة والقط مرسي كمعادل للرجل ... إلخ

إن إيماننا الراسخ بعمق النص الأدبي العربي، وقدرته اللافتة على احتضان التجارب الجديدة الجيدة ما دامت تتدرع بمقومات الإبداع ومعطياته يحفزنا إلى التأكيد على أن نص **"أرز باللبن لشخصين"** لرحاب بسام يستحق العناية النقدية الموازية لما ينطوي عليه من قصص متميزة تعكس انتماء صاحبتها إلى قافلة المبدعات الحقيقيات. ولهذا استقبل الجمهور المدونة بحفاوة في إصدارها الإلكتروني على الشبكة الدولية للمعلومات وفي إخراجها الأنيق من مطبعة دار الشروق المصرية.



(١) السابق ص١٧٦.

(٢) د/شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص٣٣٢.

الخاتمة

نزعتْ هذه الرحلةُ المعرفية إلى تبنّي مفهوم سُلطة النص، بحيث غدا النص القصصي هو المحدد للاستراتيجيات النقدية المُلائمة له والمُتناغمة مع طرائق تشكيله باعتباره ـ أي النص ـ ممارسةً لغوية متميزة وخبرةً جمالية خاصة، مما أسهم في تدثير الهدف الرئيس من الدراسة ـ وهو مقاربة التشكيلات الجمالية للقصة القصيرة ـ بالغطاء التطبيقي، مما يعني أن الدراسة قد قاربت المعايير الجمالية لفن القص وفق شفرة تطبيقية تؤمن بحتمية انفتاح المنظور النقدي المُتعاطي لمفهوم القصة القصيرة؛ فالقصة القصيرة وعاءٌ فني يتسم بالمرونة التي خولت له استيعاب أنماط متعددة تجاوز ضيقَ الأفضية الزمانية والمكانية، وبساطةَ الشكل ونمطيته، وهو ما ساعد في أن تظل القصة القصيرة مُحتفظة بشبابها وحيويتها إلى الآن، وكأنَّها تقفز فوق سؤال النوع وتجاوزه لصالح قيمها النصية ذات الأفق الجمالي والمعرفي التي تبرهن على كيفية مجاوزة الأداء الإبداعي القوالب النمطية التي تحصر النص في مقولات محددة.

وبقدر ما كانت الرحلةُ شاقةً ومضنية، بقدر ما كانتْ شائقةً وممتعة، حاولتْ اقتحامَ مجاهل المسكوت عنه، والمرورَ بأمان بين مُنعقدات المألوف وحنايا النمطية، وتجنُّبَ الوقوع في شَرك النظرة الأُحادية الضَّيِّقة، وعدمَ الانخداع بسراب الشهرة التداولية لبعض الأسماء، مُسترشدة في هذا كله بنِداء القص الذي آمنتْ به وسعتْ خلفه مُتدرِّعة بغوايته الأليفة لها، تلك الغواية التي فتحتْ لها مغاليق التكوين قبل أن تردَّها إلى الواقع بحسه الرومانسي، ومنه إلى عالم التجريب بنزوعه الثوري، الذي دلفت منه إلى الواقع الحداثي ببعده التكنولوجي المُؤمن بقيمة التواصل مع الآخرين.

وقد آن للرحلة أن تنتهي، وأن يلقي الرحَّالون عصى الترحال، لا استسلامًا، وإنما اكتفاء بما حازوه من غنائم السفر، المُمثَّلة في مجموعة من الرؤى التي نحسبها نتائج، نكثِّف بعضَها في النقاط التالية:

- وصلت القصة القصيرة التراثية إلى مرحلة من النضج الفني مكّنتها من التعامل بمهارة وحنكة مع العديد من العناصر الجمالية للقصة كما نعرفها اليوم، وبخاصة على مستوى الشخصية والفضاء المكاني، والبنية الدرامية.
- انمازت الشخصية في قصص الطفيليين بطابعها السلطوي الذي وصلت عبره إلى حد مفهوم الشخصية الفوقية التي تمارس هيمنتها على المقتضيات السردية كافة، بداية من الشخصيات المصاحبة لها، ووصولاً إلى المتلقي الخارجي، وهو ما كفل لها احتلال مركز الصدارة في مكونات البنية الحكائية، الذي استمدته من حضورها المتفرد على مستوى النص وإيمانها العميق بفعل التطفيل.
- يشكل الفضاء المكاني أحد أهم المقتضيات السردية في قصص ابن بطوطة، التي لا يكتمل العمل السردي إلا بحضورها، ولا تتحقق الإنتاجية الدلالية الكاملة للنص سوى بتوافر هذا المكون النصي، إذ يشكل الفضاء المكاني مبدأ فاعلاً في بناء النص، ويؤسس لشبكة تنطلق منها الأحداث، وتبرز نتائج الحكاية، من أجل بلورة المتخيل، فالقصص مزدحمة بالبنيات التعليقية والوصفية التي لا تخلو من هدف توجيهى وتفسيرى مباشر في سد الفراغات المعرفية في النص بإحالته إلى الماضي، أو ذكره للخلفيات الثقافية المحددة للشخصيات المشاركة في الحدث، وذلك بالإضافة إلى دور الفضاء المكاني في تشكيل الفضاء الدرامي للحدث في النص القصصي.
- استطاعت قصص الأغاني أن تقدم تشكيلاً دراميًا متميزًا للسلطة، فالنصوص تجعلنا دائمًا بإزاء سلطتين: الأولى عامة ممتدة تشمل مظلتها أعراقاً شتى وشعوباً امتدت بها الأماكن يجمعها في النهاية نظامٌ واحد ذو لغة واحدة ودين واحد تأتى على

رأسه شخصية ممسكة بزمام الأمور ألا وهى شخصية الخليفة معاوية بن أبى سفيان، وإلى جانب هذه السلطة العامة تأتى سلطة خاصة محدودة من حيث الإطار المكانى ألا وهى سلطة القبيلة التى تحكمها مجموعة من القوانين، والقائم على هذه السلطة شيخ القبيلة ممثلاً في هذه القصة في شخصية (عرابة بن أوس) .

- طالما كان الواقع بمعطياته الثرية مادة خصبة وثرية بتجارب حياتية تختزل آلاما إنسانية تسعى الذات إلى تجاوزها والتغلب عليها، وأحلاما تراود تلك الذات عينها؛ فتتمنى تحقيقها، وقيما تؤمن بها وتسعى إلى تكريسها ... وهو الأمر الذي يجعل من الواقع بمعطياته المكانية والزمانية وبثرائه الإنساني مادة خصبة للإبداع؛ وهو الأمر الذي يجعل من عمل المبدع والأديب انعكاسا جماليا لهذا الواقع.
- وحينما نقول "**انعكاسا جماليا**"، فإننا نقولها بوعي، ونقصد بذلك ما يواكب عملية الإبداع الأدبي من تقنيات فنية وجمالية تعمل براعة الأديب القاص وتفرده في المزج بين معطيات هذا الواقع بفطريته وطزاجته، وعناصر الحلم والتخييل برومانسيتها ورشاقتها.
- وهنا، ومن جماع المعطيات معا (الواقع .. والمتخيل)، تتشكل عوالم الحكاية بتوظيف المبدع القاص لآليات السرد على تنوعها؛ وكل ذلك وفق رؤية مائزة تضمن له الفرادة وتضاعف من عوامل التشويق وجماليات التلقي عند القارئ.
- في هذا الإطار جاءت "**أشياء للذكرى**" للقاص المصري "محمد عبد الحليم عبد الله" انطلاقا من واقع (تمثله تجارب الماضي وذكرياته)، سعى إلى رصده والتعبير عنه وفق رؤيته الذاتية ذكورية الطابع.

- وفي المقابل جاءت قصة "بعيدا عن الأرض" لـ "إحسان عبد القدوس" رحلة أنثوية، تلبست خلالها ذات المبدع بصوت المرأة؛ فصاغ عبر رحلتها جانبا مهما من واقع المرأة (عربيا وإنسانيا) ومن آلامها وأحلامها. وقد كان إحسان بذلك (ومن خلال ما عرف عنه من اهتمام بالمرأة ودفاع عن قضاياها) تعبيرا عن حالة التفاعل الإيجابي من قطبي هذا الواقع وتلك الحياة، فامتزجت عبر سرده، المتلبس بصوت المرأة ولسان حالها، قضايا الرجل بآلام المرأة، وتجسدت صورة الرجل وبعض عيوبه وزلاته عبر وعي المرأة، كما انفضحت شخصية المرأة بضعفها ورومنسيتها الحالمة، التي دفعتها إلى فعل الرحلة، الذي يمثل إسقاطا لعالم الرومانسية الذي تسبح فيه الذات الأنثوية في ضعفها وهي تنتظر "الفارس وحصانه الأبيض". ومهما طال تأخره، فهي لا تمل من الحلم، ولكن ما يصدمها حقا هو إقباله عليها في ثياب لوثها الواقع بأسباب الخيانة .. الكذب .. أو حتى بظروفه الصعبة التي تحول بينه وبين تحقيق حياة آمنة لها.
- ثم كان هذا التنوع المكاني الواضح، الذي تنطوي عليه مجموعة "سيدة في خدمتك"، بمثابة رؤية بانورامية تجميعية، ترصد الواقع الإنساني في تفاعليته الحميمة بين الذاتين (المذكر / المؤنث)، ثم بينهما وبين ذلك الوعاء الحاوي لتفاعلهما وصراعاتهما (الفضاء المكاني)؛ حيث ترتكز هذه المجموعة على التتابع المكاني القائم على فعل ارتحال حقيقي/تخيلي قام به السارد عبر فعل التذكر لأحداث وتجارب زياراته السابقة إلى تلك الفضاءات المكانية. لكن هذه الرؤية لم تقف عند حدود الملامح الشكلية السطحية للمكان، ولكنها جاءت تضرب بجذورها في بنياته العميقة الاجتماعية والثقافية والإنسانية.

- يمثل الأدب التجريبي أحد الوسائل الناجعة التي يلجأ إليها المبدع للإعلان عن موقفه الرافض لواقعه بكل ما ينطوي عليه من تناقضات حادة، فهو وسيلة تتميز بقدراتها الإنتاجية من ناحيتين؛ الأولى، أن التجريب هو الخطوة الرئيسة لتجديد دماء النص الإبداعي الكبير، وبث الحيوية في شرايينه، الناحية الثانية، أن الأدب التجريبي بما ينطوي عليه من إشارات رمزية يحفز المتلقي إلى إعادة مساءلة هذه الرموز وقراءتها في ضوء تجربته الخاصة والعامة، بما يساهم في إدماج المتلقي داخل البنية النصية.
- عدم حصر الأدب التقليدي في الأعمال ذات النزوع الطليعي الصارخ فهناك نمط من الأدب التجريبي ينهض بمهمة ضبط إيقاع الصيغ والأشكال المألوفة بمهارة فائقة، بما يفعِّل من الإنتاجية الجمالية والمعرفية لهذه الأشكال، ويجعلها قادرة على استيعاب الخبرة الجمالية والفلسفية للذات المعاصرة، استجابة لمتغيرات الفن والحياة، فهذا النمط يوازن بين الرغبة المُلحة في التجديد، والإيمان بأهمية الارتكاز على وسائل اتصالية ذات شفرات مُنفتحة مع المتلقي.
- مثَّلت اللغة في قصص "محسن خضر" أداة ناجزة، استطاعت أن تتمثَّل ببراعة الحالات النفسية لذات البطل التي تعاني من الإحباط وتشعر بتسلط الآخرين ومراقبتهم لها بشكل دائم، فاللغة أداة فعالة نعبِّر من خلالها عن رؤيتنا للعالم ونقوم بتوظيفها كذلك في رسمه علي الورق وتحويله إلي كلمات بإمكانها الحضور في مساحة أكبر من البشر والتواصل مع أفضية زمانية ومكانية وسياقات ثقافية مختلفة، مما حوّل التلازم الحاصل بين الذات الإنسانية والآخر الكامن بداخلنا إلى تلاصق علي مستوي اللغة.

- وظفت "ليلى الشربيني" تيمة الجنون لتبرز عبره الاختلال المهيمن على المنظومة القيمية للواقع، بما حوّل الجنون من كونه خروجًا عن قواعد المنطق، إلى صرخة رفض للمنطق الفاسد للمجتمع ودعوة للعودة إلى الفطرة الإنسانية النقية، وبخاصة عندما تكون الشخصية الرئيسة أنثى تلفي نفسها حاضرة في مجتمع ينفي حقها في العيش بحرية، فتجد أنها في حاجة إلى التدرّع بشجاعة الجنون، والتذرّع بملابساته حتى تتمكن من انتزاع حقها المسلوب، فيصبح الجنون هنا خلاقًا ممثلاً لجوهر العملية الإبداعية التي ربما كانت مؤلمة في تلقيها الأول، وممتعة وشائقة في تلقيها الثاني، وضرورية في تجاوزها.
- استطاعت الدراسة المقارنة أن تؤكد أن الأدب المقارن هو الأيقونة التي تؤشر إلى مفهوم التشارك الإنساني في الأفكار والقيم والمبادئ، فعبره يتضح أن الفكرة الأدبية تتدثر بالبعد الإنساني الذي يجعلها قادرة على تجاوز التخوم الجغرافية والحدود السلكية، وهو ما بدا من توافق بين رؤية "ليلى الشربيني" للجنون ورؤية الكاتبة الإيطالية "أنا ماريا سكاراموتسينو" وكذلك التوافق بين "محسن خضر" والكاتب الإسباني "خوان خوسيه مياس" في تعاملهما مع فكرة الآخر.
- تتميز القصص القصيرة المنشورة عبر شبكة المعلومات الدولية والتي تحمل العلامة الاسمية "مدونات" بانطواء العديد منها على قيم جمالية ومعرفية تحفز الذات الناقدة إلى مقاربتها مقاربة تطمح إلى استقطار ما تختزله من عناصر إبداعية طافحة كطزاجة التجربة، وقدرتها المتوقعة على بث الحيوية في أواصر النص الإبداعي العربي الكبير، ونضوحها بالجسارة التلقائية الفريدة، وحساسيتها المدهشة التي تخول لها استقبال ردود أفعال

المتلقين بصورة فورية، وتناغمها الشائق مع معطيات السياق المحيط المؤمن بدور التكنولوجيا في تحقيق التواصل المفقود بين الأفراد وبعضهم البعض، وبين الأفراد وفعل القراءة.

- أهم ما تتميز به قصة "لطخة بيضاء على عمارة صفراء" للمدون "محمود حسن إسماعيل"، هو صدورها عن وعي كامل بأبعاد التجربة الذاتية المعبر عنها، وهو ما اتضح بداية من العنوان، والذي جاء متسقا من ناحية مع العنوان العام للمدونة "شخابيط"، ومن ناحية أخرى جاء العنوان معا مختزلان لمجمل تجربة الذات الإنسانية في تعاملها القلق مع معطيات الواقع المعاش وذكريات الماضي التي تمثل "شخبطات" أو علامات مائزة في مسار الذات الإنسانية.
- وقد عبرت هذه القصة ببراعة ووفق رؤية ذاتية متدرجة من الطفولة إلى الشباب عن أزمة هذه الذات الإنسانية، والتي تكتسب طابعها الإنساني العام – رغم ما يسمها من عناصر مكانية محلية واضحة- باتكائها على ذكريات الطفولة التي تمثل قاسما مشتركا بين بني البشر.
- تميزت مجموعة "رحاب بسام" أرز باللبن لشخصين بامتياحها من رؤية تستند إلى بساطة المتخيل فقدمت عوالم مكثفة مؤطرة بلغة سردية بليغة وبسيطة، لا تنفي انبثاقها من ذات أنثوية ذات حس رهيف، وخبرة حياتية طافحة بالنزق، مما ساهم في إغواء المتلقي للتعاطي مع رؤاها وفلسفتها.
- حقق الوصف في قصص "رحاب بسام" مجموعة من القيم الوظيفية أهمها، الوظيفة السردية والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الأيديولوجية، الوظيفة الرمزية.

وأخيرًا فإننا ننفي أي ادعاء بالقدرة على حصر المعايير الجمالية للقصة القصيرة فيما تضمنته هذه الدراسة، في الوقت ذاته الذي نتمسك فيه بحقنا في تقديم رؤيتنا الخاصة تجاه هذه المعايير، وهي رؤية تنطلق من النصوص ولا تجاوز تخومها الدلالية التي تتسم بالانفتاح، مع الاعتراف أن هذا الاقتراح يظل محصورًا في دائرة الاجتهاد الفكري الذي يقبل الاتفاق والاختلاف، والاختلاف قد يكون أكثر أهمية من الاتفاق لتحقيقة ثراء الجدل الذي يتفق في النهاية عند هدف تقديم رؤية موضوعية للتشكيلات الجمالية للسرد القصصي.

وإننا لنبرأ إلى الله عز وجل من كل خطأ مقصود أو تقصير مُتعمَّد، ونسأله العفو عن كل زلل وقعنا فيه، وحسبنا من الأمر أننا سلكنا هذه الطريق طلبًا للعلم وأملاً في تحقيق إضافة ينتفع بها الآخرون، فإذا ما قُدّر لهذه الدراسة أن تكون خطوة متواضعة في هذا السبيل النبيل، فسوف يكون ذلك الجزاء الأوفى على ما بُذل فيها من جهد، أو قد يكون عذرًا لما اعتراها من نقص يؤول إلينا وحدنا، وربما إلى عجلتنا في ترويض الكلام، والحمد لله في البدء والختام.



فهرس المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم.

٢- إحسان عبد القدوس:

- أيام شبابي، طبعة ١٩٩٧م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- بعيداً عن الأرض، طبعة ١٩٩٨م، قطاع الثقافة، أخبار اليوم، القاهرة .

٣- أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث فى مصر، دار المعارف بالقاهرة، ط. ثانية ١٩٨٣م.

٤- أدباء من إسبانيا وأمريكا اللاتينية، وفي جيبه المطر، ، ترجمة: محمد أبو العطا، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.

٥- إدوارد سابير ومجموعة ، اللغة والخطاب الأدبي ، اختيار سعيد الغانمي وترجمته، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٦- الأصفهاني (علي بن الحسين بن محمد) ، الأغاني، الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١م، القاهرة ، الجزء التاسع، والثالث عشر.

٧- أيمن بكر ، السَّرد في مقامات الهمذاني ، سلسلة دراسات أدبية، العدد ١٠٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٨- ب. برونل ومجموعة ، النقد الأدبى ، ترجمة د. هدى وصفى ، طبعة ١٩٩٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٩- ابن بطوطة (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي ثم الطنجي)، رحلة ابن بطوطة، ط. دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٣٤٨هـ/١٩٦٤م.

١٠- بوريس أوسبنسكى، شعرية التأليف (بنية النص الفنى ، وأنماط الشكل التأليفى)، ترجمة سعيد الغانمى، وناصر حلاوى ، طبعة ١٩٩٩م المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

١١- جان دوفينيو، فضاءات العرض المسرحي، ت: حمادة إبراهيم، طبع: مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، والكتاب منشور بالفرنسية، باريس ١٩٧٧.

١٢- جمال حمدان، شخصية مصر،إصدارات مكتبة الأسرة ٢٠٠١م.

١٣- جيرار جُنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حُزَل، أفريقيا الشرق٢٠٠٢م.

١٤- جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ،١٩٨٤م، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، القاهرة.
١٥- جوناثان كلر:
- فردينان دى سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، طبعة ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.
- مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومى عبد السلام، الطبعة الأولى (٢٠٠٣م)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، عدد ٥١٤.
١٦- جيرار جُنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي – عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.
١٧- جيرالد برنس، المصطلح السردي: ، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
١٨- حسن بحراوى، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط.١/ ١٩٩٠.
١٩- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.١/١٩٩١م.
٢٠- الخطيب البغدادي ،كتاب التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم، تحقيق: عبد الله عبد الرحيم عسيلان، دار المدني، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
٢١- ديفيد بشبندر ، نظرية الأدب المعاصر ، وقراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، طبعة ١٩٩٦م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب ، الثانى، عدد ٢٠٦.
٢٢- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د. جابر عصفور ، طبعة ١٩٩٨م، دار قباء للطباعة والنشر.
٢٣- رحاب بسام، أرز باللبن لشخصين، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٨م.
٢٤- سعيد يقطين، الرواية والتراث السرديّ- من أجل وعي جديد بالتُّراث المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
٢٥- السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء القاهرة ١٩٩٨.

٢٦- سيد البحراوي ،البحث عن المنهج في النقد العربيّ الحديث ، دار شرقيات، القاهرة،، ط١، ١٩٩٣م.
٢٧- سيد محمد السيد قطب – عبد المعطى صالح، كيف نمارس الخطاب فى عرض الأفكار ، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ ، ٢٠٠٢م ، مكتبة كليوباترا للطباعة ، القاهرة.
٢٨- سيد محمد السيد قطب وآخرون:
- بناء الشخصية في القص التراثي، ، كليوباترا للطباعة والكمبيوتر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
- فن السرد (كيف نكتب تجاربنا)، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٣م، دار الهاني للطباعة والنشر، القاهرة.
- منطق السرد – دراسة ما وراء الحكاية، دار الهاني للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.
- الوجود فى الكتابة (مدخل لقراءة السرد الذاتى)، الطبعة الأولى ، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م، دار الهاني للطباعة والنشر، القاهرة.
٢٩- سيد الوكيل، أفضية الذات ـ قراءة في اتجاهات السرد القصصي ـ ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى القاهرة، ٢٠٠٦.
٣٠- سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، طبعة ١٩٨٤م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية.
٣١- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي ـ التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المُتخيّل ـ: ، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
٣٢- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، طبعة أولى ١٩٩٧م.
٣٣- طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف ط. ثالثة ١٩٨٤.
٣٤- عبد الرازق الزاهير، السرد الفيلمي ، (دراسة سيميائية) ، ص١٢٣.
٣٥- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.
٣٦- عبد السلام الكلكلي، الزمن الروائي، طبعة ١٩٩٢م، مكتبة مدبولي، القاهرة.
٣٧- عبد الله بن المعتز ، البديع ، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكى، الطبعة الثالثة ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، دار المسيرة (بيروت).

٣٨- عبد العزيز شرف، الفن الروائي .. والوعي الأخلاقي، ط. أولى ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، دار الجيل بيروت.
٣٩- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
٤٠- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
٤١- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط. ثانية ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، المؤسسة الجامعية لبنان.
٤٢- ليلى الشربيني، الكرز، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
٤٣- ليوناردو دافنشى، نظرية التصوير ، ترجمة عادل عيسوى ، طبعة ١٩٩٩م الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤٤- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
٤٥- مجموعة من الكتاب الإيطاليين، خرز ملون، ترجمة مجموعة من المترجمين المصريين، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
٤٦- محسن خضر، سأعود متأخرا هذا المساء، سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
٤٧- محمد بدوي، الرواية الحديثة في مصر دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.
٤٨- محمد خطابي، لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
٤٩- محمد السيد سليمان العبد، العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال، ط ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، دار الفكر العربي، القاهرة.
٥٠- محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ دراسة في الزمان والمكان، كتابات نقدية ع١٤٣، الطبعة الأولى ٢٠٠٤.
٥١- محمد عبد الحليم عبد الله، أشياء للذكرى، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، د. ت.

٥٢- محمد عبد المطلب ، بلاغة السرد ، طبعة سبتمبر ٢٠٠١م ، سلسلة كتابات نقدية ، العدد١١٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

٥٣- محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة ـ دراسة ومُعجم إنجليزيّ عربيّ ـ ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط١ ، ١٩٩٦م.

٥٤- محمد مفتاح، ،دينامية النص ـ إنجاز وتنظير ـ المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.

٥٥- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، طبعة مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

٥٦- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، كتابات نقدية (١١٧)، الهيئة العامة لقصور الثقافة – ديسمبر ٢٠٠١م.

٥٧- محمد نجيب العماميّ:

- الراوي في السَّرد العربيّ المُعاصر ـ رواية الثمانينات بتونس ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط١، ٢٠٠١م.
- في الوصف ـ بين النظرية والنص السّردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس الجديدة، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

٥٨- محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح ، الجزء الأول، طبعة ١٩٩٩م، دار الثقافة العربية، القاهرة.

٥٩- محمود محمد عيسى، تيار الزمن فى الرواية العربية المعاصرة دراسة مقارنة، الطبعة الأولى١٩٩١، دار الزهراء، القاهرة.

٦٠- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق وشرح: د. عبد اللطيف محمد الخطيب.

٦١- والاس مارتن:

- سيميولوجية الشخصية، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٦٢- يوسف حسن نوفل ، محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه، الطبعة الأولى ، ١٤٠١هـ ، ١٩٨١م، جامعة الرياض، المملكة العربية السعودية .

مصادر باللغة الأجنبية:

٦٣ - **Henri Benac, Guide des idees literatures, Hachette education.**

٦٤- **John Peck, Martin Coyle, How to study literature (literary terms and criticism).**

المصادر والمدونات الإلكترونية:

٦٥- الموسوعة الشعرية (الشعر ديوان العرب)، المجمع الثقافي أبو ظبي: ١٩٩٧-٢٠٠٣م، الموقع الإلكتروني، والبريد الإلكتروني:

-Website: http://www.cultural.org.ae

- e-mail:poetry@ns١.cultural.org.ae

ومنها على وجه التحديد:

- ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، ضمن معاجم الموسوعة الشعرية.
- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ضمن الموسوعة الشعرية.

٦٦- المدونات الإلكترونية، وعلى وجه التحديد:

www.shkhabit.blogspot.com

/http://hadouta.blogspot.com

http://shkhabit.blogspot.com/٢٠٠٨/١٠/blog-post_١١.html



فهرس الموضوعات

الموضوع | **رقم الصفحة**

الموضوع **رقم الصفحة**

❖❖❖❖❖

هذا الكتاب

يضاف هذا المصنف القيم إلى مكتبة النقد الأدبي في مجال الدراسات السردية بعامة وفن القصة القصيرة بخاصة، ليجاور ويحاور واثقا هؤلاء النبلاء الذين شغلوا بجدارة أماكنهم في البنيان النقدي بأعمال سابقة لها دور محوري في مرجعية هذا الشكل الأدبي مثل يحيي حقي الأب الروحي الذي وضع القصة القصيرة موضع التأمل بروح مبدعة وذهن متوقد وقلم رشيق في "فجر القصة المصرية" ورشاد رشدي بلمسته العالمية ورؤيته البانورامية في مصنفه عن القصة القصيرة وشكري عياد صاحب "القصة القصيرة في مصر –دراسة في تأصيل فن أدبي- " وهو من أهم الكتب في هذا الحقل لأنه يرصد العلاقة بين البنية الشكلية والظواهر الحضارية والطاهر مكي القارئ لرحلة الشكل عبر التاريخ في عمل جليل يحمل عنوان "القصة القصيرة –دراسة ومختارات- " ويوسف نوفل مؤلف "في القصة العربية" الذي يقيم جسرا بين الأقاليم العربية في إبداع القصة القصيرة من خلال قراءة متعمقة لمجموعات قصصية تعبر عن زمن الثمانينيات، بالإضافة بالطبع إلى كتابين مهمين هما "تطور فن القصة القصيرة في مصر" و"اتجاهات القصة المصرية القصيرة" لسيد حامد النساج الذي يعد الأب الأكاديمي الذي صاغ بوعي تاريخي خريطة هذا الفن وما يحدث لجغرافيتها من متغيرات وكتاب عن القصة القصيرة في الستينيات بقلم مؤسس الوسطية عبد الحميد إبراهيم الذي انطلق إلى رصد سمات هذا الشكل عند جيل له تميزه في حركة الإبداع المعاصر بعد أن درس قصص العشاق النثرية في العصر الأموي فاتحا الباب لاستقبال تراثنا القصصي بعين جديدة.

الناشر